

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Latina



**EL SUFRIMIENTO Y EL DOLOR EN LAS TRAGEDIAS
DE SÉNECA**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Marcos Jesús Herraiz Pareja

Bajo la dirección del doctor

Antonio Fontán Pérez

Madrid, 2002

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA LATINA

EL SUFRIMIENTO Y EL DOLOR EN LAS TRAGEDIAS DE SÉNECA

Tesis doctoral

Presentada por:

Marcos Jesús Herráiz Pareja

Dirigida por :

Cat. Dr. D. Antonio Fontán

Madrid 1995

ÍNDICE GENERAL

ABREVIATURAS	V
INTRODUCCIÓN	1

I. EL DOLOR Y EL DOLIENTE

1.1 Los vocablos del dolor y sus campos.

Doleo	14
Lugeo	61
Campos afines	
Cura	70
Aerumnae	77
Labor	86
Conclusiones	93

1.2 Resistencia ante el dolor, PATIOR-FERO.

Patior	105
Fero	131
Conclusiones	149

1.3 Efectos anímicos del dolor.

Tristis	160
Maestus	181
Conclusiones	204
Felix-infelix	215
Laetus	237
Conclusiones	249

II LA MANIFESTACIÓN DEL DOLOR.

2.1 Los campos, significado, etimología y frecuencia.

Lamentum	266
Queror	269
Fremo	274
Gemo	279
Clamo	284
Ululo	290
Ploro	292
Lacrima	294

IV

Fleo	298
Defleo y Flebilis	304
Plango	311
Imber	313

2.2 Aspectos generales

1. Utilización en los climax, p. 315.
2. Exhortación al llanto, p. 323.
3. La contención del llanto, p. 328.
4. El llanto y el tiempo, p. 333.
5. El llanto y la muerte, p. 338.
6. El cuerpo humano, p. 349.
7. La comunidad, p. 353.
8. El mundo animal, p. 356.
9. La naturaleza, p. 360.
10. Resistencia y rendición ante el llanto, p. 362.
11. Otros aspectos del llanto, p. 365.

2.3 El llanto en cada una de las obras	373
2.4 Conclusiones	399

III PARTE

3.1 Obras de autoría comúnmente aceptada.	414
--	-----

3.2 Apéndice, las tragedias de "incertis auctoris".

3.2.1 Hercules Oetaeus	447
Estructuras mentales, un argumento en favor de la autenticidad, p. 458. Interpretación, p. 464.	

3.2.2 Octavia	466
Comentario, p. 473. Conclusiones, p. 492.	

3.3 Conclusiones generales.	498
----------------------------------	-----

BIBLIOGRAFÍA	510
--------------------	-----

ABREVIATURAS DE AUTORES ANTIGUOS

Sen.

Seneca

HF	Hercules Furens
TR	Troades
PHO	Phoenissae
ME	Medea
PHA	Fedra
OE	Oedipus
AG	Agamemnon
TH	Thyestes
HOE	Hercules Oetaeus
OC	Octavia

Hor

Horatius

CA	Carmina
EP	Epistulae
IA	Iambi (Epodi)

Virg

Vergilius

AE	Aeneis
GE	Georgica
EG	Eclogae

Ov

Ovidius

MT	Metamorphoses
AM	Amores
R. A.	Remedia Amoris
Pont.	Epistulae ex Ponto
Her.	Heroides

El resto de los autores citados siguen las abreviaturas de *A Latin Dictionary* de Lewis and Short.

ABREVIATURAS BIBLIOGRÁFICAS

A&A	Antike und Abendland.
AClass	Acta classica.
AFLB	Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia de Bari.
AFMC	Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Cagliari.
AJPh	American Journal of Philology.
CB	The Classical Bulletin.
CJ	The Classical Journal. Athens, Ga., Univ. of Georgia.
CPh	Classical Philology.
CQ	Classical Quarterly.
CR	Classical Review.
CW	The Classical World.
EMC	Échos du Monde classique.
G&R	Greece and Rome.
GLP	Graecolatina Pragensia.
HSPh	Harvard Studies in Classical Philology.
ICS	Illinois Classical Studies.
JRS	Journal of Roman Studies.
MD	Materiali e Discussioni per l'analisi dei testi classici. Pisa, Glardini.
PP	La parola del passato.
RELat	Revue des Études Latines.
RhM	Rheinisches Museum.
SIFC	Studi Italiani de Filologia Classica.
TAPhA	Transactions and Proceedings of the American Philological Association.
WS	Wiener Studien.

INTRODUCCIÓN

Las tragedias constituyen el único testimonio del teatro imperial, inmersas dentro del primer período postclásico, postciceroniano. Mediante este trabajo se pretende contribuir a esclarecer las obras literarias y su mensaje que nos pueda dar a entender mejor la voluntad del autor. Creemos que en la muy extensa bibliografía de las investigaciones y los trabajos sobre las tragedias de Séneca no existe un estudio en conjunto que comprenda todas las obras de dicho corpus y los conjuntos léxicos de los campos semánticos en que se expresan el sufrimiento y el dolor.

La mayoría de los estudios realizados hasta la fecha analizan el carácter de los personajes basándose en el simple análisis del diálogo que éstos mantienen o en su relación con el papel de los mismos en las tragedias griegas. En muchos de estos trabajos se echa de menos una mayor constatación de las afirmaciones con unos hechos lingüísticos. Así, la polémica sobre el verdadero protagonista de la tragedia de AG. queda claramente resuelta si nos atenemos meramente a los resultados de las conclusiones sacadas sobre el vocabulario.

Por todo ello someteremos a observación detallada los diversos vocablos con que el autor quiere resaltar los diferentes matices de una obra. Si bien resulta arduo el dejar resueltos algunos puntos en debate sobre los dramas de más difícil autenticidad (OC. o HOE.), o sobre el empleo de determinadas palabras en sus diferentes contextos, utilización que en muchos casos se ve complicada por las neutralizaciones léxicas.

No hay que olvidar tampoco que nos hallamos ante un autor de amplios recursos retóricos, que tratará de dejar patentes en sus dramas, hecho señalado ya por H. V. CANTER (1925). La retórica pues determinará en gran medida el empleo del vocabulario, sometiéndolo claramente al efecto dramático, recurso que CANTER ya vio con desagrado. De ahí las típicas digresiones en las que los vocablos se someten al duro dictamen de la oratoria arrebatando al texto su ligereza y vivacidad. Encontraremos la concentración de determinados términos en largos párrafos con el objeto de hacer mayor incidencia en los temas que más interesan a Séneca, que a la hora de la verdad vendrán a ser en muchos casos reiterativos.

Por otra parte no hay que contemplar al cordobés como un hecho aislado dentro de la tradición de la tragedia en Roma, debiendo considerar la influencia que sobre él ejercieron autores tan dispares como Accio y Ovidio. No entraremos en este estudio a juzgar teorías como la de TARRANT (1978), en las que hace resaltar la importancia de la tragedia Helenística como fuente de inspiración para las obras de Séneca, ya que hay un consenso sobre el hecho de que el léxico de las tragedias estrecha más su relación con los autores romanos que con los griegos, tal como reconoce el propio TARRANT.

Tanto es así, que obras como TH. hacen remontar sus antecedentes en Ennio, Vario y Curiacio Materno, a la vez que Accio cuenta en su corpus con un Atreo, como también Emilio Escauro. Críticos como I. LANA (1958), G. CIPRIANI (1978), C. MONTELEONE (1987) hablan sobre la innegable influencia de Accio. S. KOSTER (1978) señala la admiración de Séneca hacia Ennio, al que llama "maximus poetarum" (Dial. X, 2, 2). E. SAINT-DENIS (1935) ya refería la impronta de Pacuvio, Virgilio y Ovidio, en lo referente a la descripción de las tempestades.

La elaboración de las tragedias de Séneca ha planteado diversos problemas a los

críticos, no sólo por su datación, sino también por la interpretación de los temas tratados en ellas. A pesar de basarse en mitos abordados (excepto OC.) en el drama clásico, la indiscutible impronta que les imprime nuestro autor hace que descubramos en ellos destellos de una inigualable originalidad, que en ocasiones se ha tachado de defecto por parte de determinados autores tales como C. W. MENDEL (1941, *Our Seneca*). Pero esta minusvaloración es consecuencia en gran medida del intento de parangonar las tragedias con las griegas de temas similares. Para T. ELIOT (1950) el único estudio posible de estos dramas es el que tiene lugar abordándolos de un modo aislado, sin comparación con sus modelos griegos.

Y es que el mundo trágico de Séneca presenta una singularidad proveniente a la vez de la novedad sus psicologías y de la atmósfera que las envuelve. Y esto es en parte fruto del esfuerzo del cordobés por superar cualquier tipo de modelos, dándonos a la postre la imagen de un mundo truculento completamente desgajado del griego, factor en lo cual reside su originalidad. Ya M. ARNOLD (1938) señala la ruptura de esta nueva humanidad atormentada con la tranquilidad y la calma del ambiente del drama helénico, J. STYKA (1986) afirma que esta belleza formal griega no se adaptaba al ideal didáctico que él pretende.

El estudio de unos caracteres tan descontrolados sigue la tendencia de Eurípides y hace, según C. BLITTZEN (1976), que el héroe vaya perdiendo progresivamente su importancia en aras de expresar una psicología más humana. Para A. L. MOTTO y J. R. CLARK (1985) en este mundo de inseguridad e irresolución el héroe se encuentra fuera de lugar. Por su parte N. FRYE (1957) atribuye a Ovidio, Séneca y Petronio el papel de haber ironizado al héroe y al mito.

VOCABULARIO

Estamos ante un vocabulario que se podría llamar de "compromiso", herencia de las tragedias de Ennio y Accio, de la enorme influencia de Virgilio y la menor de Ovidio, sumado todo ello a la época y a la elaboración de un estilo propio, hace que sus textos no dejen de estar impregnados de cierta peculiaridad. Según A. SETAIOLI (1980) se advierten muchos recursos del "sermo cotidianus" tanto en la sintaxis, como el vocabulario, que, según V. GAVARIS (1986), se acomodan al fin didáctico que Séneca pretende, dotando a la obra de una mayor claridad y facilidad de comprensión.

Si bien es verdad que en determinados momentos su maestría en la palabra le puede encaminar hacia unos alardes retóricos, no es menos cierto que esta habilidad otorga a su lenguaje una notable flexibilidad. El difícil momento histórico en que se mueve Séneca habrá de marcar su estilo, él deberá servirse de la letra como reivindicación de los derechos más elementales del hombre. A. BORGIO (1988) destaca la versatilidad de su vocabulario, que se adaptaría a cualquier circunstancia y con un determinado objetivo, entre el que no cabe descartar el político. De ello es consecuencia también la concentración y condensación que, para D. LANZA (1981), caracterizan sus vocablos.

Concentración semántica visible en la respuesta de MEDEA a CREONTE, cuando la hechicera, privada de toda ayuda, exclama Medea superest ME. 166. Esta reafirmación de su individualidad y autosuficiencia la realiza tan sólo con un sustantivo y un verbo pero no cabe duda de que su carga semántica y expresiva impresionan. La lengua en sus escenas de mayor

intensidad tiende hacia la acción, que en determinados momentos busca más el desarrollo de ésta que su resultado. Como ejemplo basten las palabras de ATREO, miserum uidere nolo, sed dum fit miser TH. 907, en el que el tirano desea no sólo el saciarse con la desdicha de su hermano, sino también con el tortuoso camino que conduce a Tiestes hacia la misma.

Esta acción es la que en cierta manera permite al hombre librarse de los destinos que la providencia le ha marcado, dándole la posibilidad de encaminar su conducta hacia el bien o el mal. J. THOMAS (1988) destaca la capacidad de adaptación y transformación de Séneca y la acción como germen de la libertad humana. La enorme tensión que contienen en sí estos dramas trae como consecuencia que léxicos como el amoroso hagan poco acto de presencia incluso en los contextos dedicados a esta temática, según un estudio de A. LÓPEZ (1980). No es extraño ya que el amor en estas tragedias se identifique en muchas ocasiones con la posibilidad que otorga éste de compartir el poder o tálamo.

RETÓRICA

Se ha hecho excesivo hincapié al uso de la retórica en las tragedias que abordamos, tal es el caso de G. BONELLI (1978). Para muchos ésta desvirtúa el verdadero contenido y la estructura de todo el corpus, haciendo que a veces el lenguaje se pierda en un inútil laberinto formal. Este abuso constituye sin embargo para E. FANTHAN (1982) un modo de acentuar la vitalidad furiosa de sus protagonistas. G. PICONE (1981) por su parte ve en ella un medio sutil de crítica al régimen establecido, haciendo de sus personajes símbolos de los defectos de los que viven en la corte.

Es posible que en ocasiones el exceso de ornamentación y las largas tiradas de versos vayan en detrimento de algunos pasajes y obras. Los largos monólogos y la falta de acción es lo que ha llevado por ejemplo a C. D. N. COSTA (1978) a considerar a AG. como un texto poco conseguido. Idea con la que por ejemplo R. J. TARRANT (1976) no está de acuerdo, considerando que en ningún momento se llega a romper la unidad temática. Estamos pues ante un equilibrio difícil de mantener entre retórica y acción del que se hace depender el valor dramático. Pero ha sido el desmesurado apasionamiento y teatralidad de estas obras lo que ha llevado a merecer las críticas de autores como H. MOSES (1939), que ya las comparaba con la ópera y el melodrama. N. T. PRATT (1965) destaca el efecto melodramático obtenido de estos textos que sobrepuja su valor puramente dramático. LLOYD-JONES (1965) habla de "sensacionalismo".

INTENCIÓN DE SÉNECA AL ESCRIBIR LAS TRAGEDIAS

Un punto pues que resulta inevitable es el del objetivo que se pretende con el atormentado cuadro que se nos presenta. No cabe duda de que tal profusión de escenas llama la atención a primera vista, máxime si se trata de la producción de un filósofo que ha de abogar en un principio por una mayor moderación en la conducta humana. Ello ha conducido a numerosas discusiones sobre la naturaleza de este corpus, que muchos han pretendido dramático, otros filosófico, didáctico o político. Se ha reducido a Séneca en muchos casos a un simple preceptor de las conductas humanas o a un comentarista político.

Autores como B. MARTI (1945), F. EGERMAN (1940) o C. MENDELL (1941) han otorgado excesiva importancia al papel de la filosofía en estos dramas. J. F. BRADY (1958) llega incluso a fijar como único objetivo el que marcan los postulados estoicos, N. T. PRATT (1983) minusvalora el papel dramático en pro de la exposición de los postulados del estoicismo.

Según M. J. MANS (1984) Séneca se sirve de estos funestos personajes con un fin didáctico, exponiendo los efectos que conlleva la ira. O. GIGON (1938) o M. COLAKIS (1982) hablan del exceso de maldad y pasión que sobrepuja toda enseñanza del estoicismo haciendo de estas obras una doctrina antiestoica. Tal es así que U. BOELLA (1979) ha llegado a afirmar que tanta miseria como la implícita en TR. supone una pérdida de fe en el estoicismo, pérdida que podría implicar la desconfianza en la propia divinidad y así U. ALBINI (1987) habla de la horrenda sucesión del horror que hunde a las obras en un auténtico cataclismo, donde la idea de los dioses está ausente.

M. ROZELAAR (1976) señala que en las tragedias desaparece todo indicio de felicidad duradera ante unos dioses que se muestran crueles y que hacen que la fe del hombre se base sólo en una serie sin fin de crímenes que lo arrastran a él y a la sociedad en que vive. Según M. MARCOVICH (1959), Séneca pone un desmesurado énfasis en lo funesto de la fatalidad, que hace depender al hombre de los caprichos de la fortuna, aunque ello no le priva por completo de la capacidad de decisión. Y no es extraño, tal como nos recuerda H. DAHLMANN (1977), si tenemos en cuenta la idea de Zenón de que el hombre es como un perro atado a una carreta a la que debe seguir a su pesar. Observamos pues cómo la providencia y el destino entran a formar parte de este complejo entramado pasional, hasta el punto de que G. MÜLLER (1953) llega a establecer la distinción entre tragedias de "pasión" (passion) y de "destino" (fate).

Sin embargo el enfatizar lo funesto de las tragedias como un fin en sí mismo que priva al hombre de todo tipo de esperanza se nos antoja excesivo, al conducir las pretensiones de nuestro autor demasiado lejos, ya que podemos sin más buscar otro tipo de explicación por el camino de la puesta en escena. Para F. AMOROSO (1983) la locura ha proporcionado a nuestro autor muchas posibilidades escénicas a la hora de la representación, desmarcándose así de una visión excesivamente filosófica.

No se descarta tampoco un fin político, por poner un solo ejemplo, para BISHOP (1978) habría una clara identificación entre un EDIPO parricida y un NERÓN que ha matado a su propia madre y que a la postre ha de ser expulsado de Roma. Según J. A. SHELTON (1979) en una obra de la intensidad de MEDEA Séneca ha querido representar sus propias angustias existenciales, amén de las que embargan a su sociedad. L. GALAN (1980) destaca el pesimismo político de un autor que no ve ningún factor positivo en un movible "vulgus" y en un poder en manos de seres incontrolables, ello tiende a plasmarse en las terribles imágenes que nos ofrece.

La comunicación con el lector o espectador se hace a través de unos personajes perfectamente escogidos, E. KUTAKOVA (1989) habla de la importancia de los protagonistas de las tragedias, auténticos portadores del mensaje dramático, frente a los demás personajes de menor rango.

DOLOR COMO PUNTO DE PARTIDA

No cabe duda de que la razón que nos ha llevado a escoger el tema de esta investigación se justifica por sí sola si tenemos en cuenta que este tipo de palabras son las que mejor dan fe de la psicología de los protagonistas. De ahí que nuestro estudio no se limite al análisis de dichos términos y trate de averiguar las causas que han llevado a nuestro autor a utilizarlos en los diferentes contextos.

Uno de los primeros trabajos que de una manera más profunda abordó los efectos del dolor en el comportamiento de estos seres descritos por Séneca fue el de O. REGENBOGEN (1927), quien reconoce el efecto equiparador de este sentimiento que hace que todos los hombres muestren reacciones similares ante él. REGENBOGEN será quien señale el **Aktionspathos** que caracteriza a muchos de los protagonistas de estos dramas, lo que explicaría la proliferación de escenas de violencia y sufrimiento, uno de los puntos principales de la filosofía estoica, que analizará las repercusiones del comportamiento del hombre en la sociedad. Reconoce además la existencia de una **sadistic voluptas** en la provocación del dolor y de la muerte. E. PETTUBE (1974) atribuye al dolor un papel destacado en las tragedias, especialmente en TR..

Pero ha sido otro "affectus" el que ha merecido un estudio reiterado por parte de diversos críticos. D. HENRY y B. WALKER (1966) hablan ya de la locura "furor" como un elemento recurrente y predominante en la obra de PHA., A. LEEMAN (1976) afirma que "furor" constituye un factor no desligable de la pasión de Fedra, G. PETRONE (1981) alude a la identificación que establece Séneca entre el soberano y su "furor", frente a la mayor dignidad del hombre que no posee el poder. El que ostenta el mando llevaría en sí mismo inserto el trágico destino de verse encaminado a la maldad. Según F. STOK (1987) Séneca, frente a Eurípides, nos advierte de lo inevitable de las guerras debido a la locura que el ser humano lleva dentro.

Nosotros no vamos a negar la evidente influencia de este desvario en la conducta de estos "muñecos del destino", sin embargo debemos ir a las causas más profundas y averiguar si "furor" se halla de hecho condicionado por algún factor más fuerte que él, capaz de desencadenar tal sinrazón. Y así observamos que la demencia de psicologías tan complicadas como las de MEDEA, FEDRA o DEYANIRA tienen como fundamento un profundo "dolor" causado por el amor. Como prueba patente de ello bástenos la pregunta que hace TESEO a su esposa: quis te dolore percitam instigat furor? PHA. 1156.

Mujeres como ANDRÓMACA, HECUBA, MEGARA, ALCMENA o YOCASTA sufren por el amor de sus hijos y de sus maridos sin llegar a convertirse en presas de ese "furor". Las TROYANAS, OCTAVIA e IOLE se ven afligidas por su ansia de libertad, su pena es reflejo de la impotencia. E. RONDÓN (1981) asegura que es al describir el mundo femenino donde Séneca encuentra unos estereotipos más comunes, que hacen que veamos a la mujer como una víctima de las arbitrariedades del hombre o de los dioses.

HÉRCULES y EDIPO en un determinado momento de su vida se ven asaltados por una enajenación mental más o menos justificable, son dos vidas a las que los dioses no dejan de acosar. No es "furor" un punto de partida para comprender su comportamiento, pues éste no constituye algo arraigado en su naturaleza. Por lo que respecta a JASÓN y TIESTES, su

debilidad y falta de resolución no producen ningún sobresalto en su interior, su sufrimiento marcará una línea ascendente que culmina con la muerte de sus hijos.

Serán modos de actuar como los de LICO, ATREO y NERÓN e incluso EGISTO, los que si se podrían explicar desde el punto de vista de la más completa falta de raciocinio. Sin embargo no constituyen los elementos centrales, las tragedias llevan el nombre de aquellos a quienes provocan un daño, HÉRCULES, TIESTES, OCTAVIA y AGAMENÓN respectivamente, aquellos frente a éstos se identifican con los antihéroes, cuyo "furor" no sirve sino para ensalzar el dolor de protagonistas como el hijo del Alcida o la hija de Claudio, con el fin de agudizar todavía más esa fuerte oposición entre el bien y el mal, entre patientia e impatientia.

A. G. STALEY (1975) otorga a la ira el papel desencadenante de los sentimientos y las acciones más funestas. En el caso de la "ira" o del "odium" y algún sentimiento parecido nos encontramos en la misma situación que frente a "furor", se trataría de afectos que sólo justificarían a determinados personajes o determinadas conductas puntuales. En MEDEA pues tanto "ira" como "furor" son consecuencias de su incontenible "dolor" y a la postre los dos primeros sólo constituyen dos diferentes manifestaciones del último.

La condición de miser (adjetivo al que P. SALAT dedica un artículo, 1977) en sí misma no implica ningún tipo de situación dramática que justifique la elaboración de una tragedia, ya que ésta exige por principio un conflicto y una lucha de pasiones que hagan posible un desarrollo y un desenlace de una situación con una tensión bien marcada. Será pues necesaria además una chispa que prenda toda esa desdicha contenida y que después sepa encauzarla hasta un fin deseado.

En esta línea dolor en la mayoría de las ocasiones no se limita a dejarnos observar el mero sufrimiento del que por las circunstancias es miser, sino que constituirá el motor que impulse esa desazón interna de unos seres que no se conforman con asumir el destino que los dioses les han marcado y buscan cambiarlo con unas acciones que generalmente llevan el sello de lo irracional.

Por lo tanto llegamos a la conclusión de que dolor se halla en la base de las actuaciones más importantes que se llevan a cabo en las tragedias. No sólo será capaz de aglutinar las voluntades de una colectividad, como las de las troyanas, las del pueblo de Tebas, o el de Roma, sino que a su vez hará descollar las individualidades más arrolladoras, conduciéndolas a un fin que justificará el dramatismo de la obra. El siguiente paso será examinar qué capacidad muestra cada personaje de controlar ese desasosiego interno, virtud que entronca con el ideal del sabio. R. TROMBINO (1988) afirma que el sabio es capaz de domeñar las manifestaciones internas de dolor y duelo.

A través de este estudio del dolor se establecen pues las diferentes actitudes del individuo ante la vida, la muerte, el destino, la providencia etc., de modo que sólo él puede sublimarse o envilecerse, encadenarse o darse la libertad, convertirse en más humano o más divino, erigirse en soberano o en esclavo de su cuerpo y alma, vencer la muerte con la muerte o llevar una interminable agonía, alimentar la locura o ahogarla con la razón, etc.

LÉXICO ESTUDIADO

En las tragedias se viven y manifiestan situaciones de sufrimiento y dolor en muchas ocasiones extremas. Para expresarlas el poeta dispone del léxico y de los recursos que la lengua le ofrece. Este ha sido el objetivo que nos hemos propuesto en esta investigación. Dentro del estudio del teatro se ha elegido lo más representativo del vocabulario del dolor y, siendo el autor un filósofo, cobra del mismo modo primordial importancia la filosofía "de affectibus". Los personajes estallan en un torrente incontrolado de pasiones y desenfreno sin parangón en la antigüedad, la crueldad se desfoga de manera gratuita en escenas que buscan atraer la atención del lector o espectador a cualquier precio. Se está de acuerdo en la singularidad del un léxico que se muestra más truculento que el de la tragedia griega y que el de autores como Virgilio u Ovidio.

Nuestro estudio irá encaminado a determinar mediante el léxico cuál o cuáles son los impulsos motores que provocan ese enmarañado laberinto de pasiones. Y aunque la elección de este léxico se plantea complicada hemos resuelto limitarnos a un campo determinado y a otros que le suelen acompañar. Más que ir a las consecuencias de estos conflictos pasionales y empezar con vocablos como ira, odium, furor, saevitia, dementia, mors, funus, scelus y gran etc., nos ha parecido lo más conveniente dilucidar las causas más íntimas que impulsan al ser humano y centrarnos en dolor como la primera y más profunda causa de la aflicción, centrándonos en el dolor y el doliente, intentando desgarnar este sufrimiento mediante el estudio de diferentes sustantivos como lugeo, cura, aerumnae, labor y los respectivos campos de éstos.

Ante el abanico de términos que se nos abría hemos basado nuestra elección en primer lugar en su mayor frecuencia, y en segundo lugar en su mayor expresividad. Se trata de vocablos que en cierto modo nos acercan más a la psicología de aquellos personajes que nos interesa tratar. Abordaremos este trabajo mediante el estudio de sinónimos y antónimos, a saber, analizaremos a fondo un término en relación con los matices que nos pueda aportar un sinónimo suyo o un antónimo. En algún caso emprenderemos el análisis de dos campos semánticos solamente, como es el caso de patior y fero, en otros éste se extenderá a más campos como dolor, luctus, cura, aerumnae, labor, tras ello tocará el turno al estudio de sus opuestos. Pasaremos pues a explicar los términos analizados y qué razones nos han llevado a estudiarlos.

Hemos elegido lugeo por considerar que forma una pareja inseparable de doleo, se trata simplemente de otro tipo de sufrimiento que conlleva unos matices muy importantes sobre el duelo y que complementa ciertas circunstancias en las que doleo se queda corto. Trataremos de examinar en qué medida afectan estos dos sentimientos a cada uno de los protagonistas, con el objeto de establecer diferencias en la psicologías de los mismos.

Introduciremos en este orden el estudio de cura, pues, aun considerando que no implica una perturbación anímica tan exarcebada como los dos verbos anteriores, comparte en determinadas ocasiones una semántica similar, desempeñando además un papel importante en el lenguaje amoroso.

Mención importante merece el sustantivo aerumnae, utilizado ya en época arcaica, pero olvidado en cierto modo más tarde y que Séneca vuelve a recoger con más profusión. Tiene su origen en una carga física que más tarde aludiría simplemente a una pena o tribulación psíquica. Origen parecido al del sustantivo labor, que en un principio implicaba el esfuerzo del cuerpo por soportar algo y más tarde pasó a significar el mismo esfuerzo del alma por sufrir el

peso de una desdicha, con la diferencia con respecto a aerumnæ de que este sustantivo aún conserva su antiguo significado. Siendo pues estos dos términos tan parecidos en su carga semántica, se nos plantea la pregunta de cuál serán los contextos en los que el cordobés se determine por el uno o el otro, si su uso lo marque el azar o venga determinado por el propio estilo del autor.

Hemos seleccionado pues una serie de términos significativos del sufrimiento, es decir aquellos factores que actúan como un aguijón en el alma del hombre en los momentos más desdichados de su existencia. Pero estos "affectus" no conllevan ningún otro significado y no nos dan a entender la nobleza o bajeza del individuo afectado. Uno de los objetivos más importantes de las tragedias será el de producir una cierta purificación, "katharsis", para lo cual no basta que el hombre se vea sometido a una serie continua de labores, sino que éstos produzcan en él un efecto determinado por lo general encaminado al bien. Necesitamos saber si tanta desdicha ha sido en vano o ha hecho mella en el alma de quien la experimenta, lo cual se nos antoja de suma importancia ya que daría un sentido al sufrimiento humano, e implicaría que dolor y sus sinónimos se convierten en la medida del valor y de la dignidad de unos mortales que, zarandeados por los dioses, buscan de manera denodada la superación de sus calamidades.

De ahí que acto seguido consideremos imprescindible examinar la capacidad de resistencia a la hora de enfrentarse a este sufrimiento, y si ésta se basa en el hecho de soportar con resignación, patior, o sin ella, fero. Aunque se trate de dos verbos muy similares en contenido significativo y susceptibles de muchas neutralizaciones nos revelarán diferentes actitudes de valentía o cobardía, de arrojo y pasividad, según se acepte o no la carga impuesta. Patior lleva implícita la idea de resignación de humildad, de asentimiento, frente a un verbo como fero de semántica más general. Será interesante observar qué capacidad de padecimiento y de humildad presentan personajes como HÉRCULES o EDIPO, o si por el contrario esta cualidad se halla ausente de los mismos, limitándose a soportar meramente el peso de su infortunio sin ninguna pretensión moral.

Hasta este punto hemos tocado la desdicha que en ciertas ocasiones corroe el alma y los dos modos de afrontarla (patior o fero), aspectos que a nuestro parecer quedarían incompletos sin el estudio de las consecuencias de dicha aflicción y su esfuerzo por combatirla. Por lo tanto, después de los campos anteriores, pasamos a otros tan representativos como tristis, maereo y sus opuestos, (in)felix y laetus. Nos interesa observar si ante la experiencia del dolor, luctus, aerumnæ o curae, el protagonista reaccionará con alegría o tristeza, reacción que otorga un mérito distinto a las tribulaciones. En este sentido trataremos de averiguar cuál de estos estados afecta más interiormente al hombre y cuál se deja adivinar más en el exterior, cuál se halla más cercano o más lejano al ámbito del alma.

De ello pueden depender diversas interpretaciones sobre el contenido de estos dramas, a saber, si se trata de HÉRCULES, es de suma importancia el modo en que afronta su destino, puede variar para nosotros el que el héroe arrostre sus labores de un modo tristis, lo cual, amén de privarle de gran parte de su mérito, entraría en contradicción con el pretendido afán que el Alcida pone en sus empresas. Por su parte un HÉRCULES laetus, además de inspirar más confianza en la acción y la determinación de los hombres, estaría más de acuerdo con esa meta divina que se propone.

Este aspecto non permitirá saber si personajes como EDIPO, TIESTES u OCTAVIA se subliman a su destino o se dejan llevar por un pesimismo absurdo e inútil en

desacuerdo con los más profundos postulados estoicos. Del mismo modo convendrá examinar cómo actúan psicologías tan singulares como las de ATREO, LICO o NERÓN, si su maldad viene acompañada de un espíritu laetus, lo que haría más cínica todavía su venganza y los convertiría en auténticos monstruos, o por el contrario se muestra tristis, con un aspecto siniestro de acuerdo a su comportamiento.

Una vez que nos hayamos ocupado de todos estos puntos en nuestro trabajo, le tocará el turno a las **manifestaciones del dolor**, ya impliquen o no las lágrimas, lamentum, queror, gemo, fremo, clamo, ululo, ploro, fleo, plango, imber y sus respectivos campos. Es decir se trata del estallido del dolor y su expresión más material, que presenta un amplio abanico de posibilidades, desde la simple queja hasta el llanto más profundo, plango.

En esta línea estableceremos un orden entre aquellos campos que de por sí conllevan la idea del grito y gemido, pero con los que no va íntimamente unido el llanto, lamentum, queror, gemo, fremo, clamo, ululo. Lamentum y queror implican meramente el descontento, sin que éste suponga en un principio una subida del tono emocional, gemo como fremo pueden equiparar sus semánticas en ciertos contextos y vienen determinados por una mayor emotividad, mientras que clamo y ululo constituyen el último escalón con el grito acompañado o no del llanto.

Pasamos ya a ploro, campo bisagra entre los referidos al grito y al llanto, pues en un principio ploro no era sino un mero sinónimo de clamo, acercando posteriormente cada vez más a los campos de lacrimo y fleo, más representativos de las lágrimas. Fleo constituye un grado más en este tipo de lamento, de más fuerza expresiva que lacrimo (-ae), pero sin llegar a la intensidad de plango, campo que en Séneca, como veremos, va impregnado de gran expresividad. Por otro lado a modo de complemento introducimos imber, que en sentido figurado puede referirse a unas lágrimas muy abundantes.

De este modo, creemos, queda representada una variedad importante de todas esas tribulaciones y sus efectos responsables de la mayoría de las acciones que, con mayor o menor racionalidad, llevan a cabo los personajes de las tragedias. Es evidente que se dejan otros muchos "affectus" en el tintero, pero nuestro trabajo no pretende ser exhaustivo, sino más bien selectivo, dejando el camino abierto a sucesivos estudios que puedan ampliar y dar nuevos enfoques incluso al estudio de nuevos campos.

MÉTRICA

Es indudable que al hallarnos en poesía habrá que contar con la medida de los diferentes versos, pues será ésta la que en determinados momentos haga que se opte por la utilización de uno y otro vocablo. La elección de los diferentes términos en poesía está mucho más limitada, de ahí que en determinados casos de neutralización, de reiteración o de ampliación la métrica sea elemento fundamental a la hora de sacarnos de una duda. De todos modos no intentaremos recurrir a ésta como solución para resolver cualquier problema que presente un poco de complicación, pues ello sería la solución más fácil.

CUADROS Y FRECUENCIAS

Antes de abarcar este estudio es completamente necesaria la elaboración de unos cuadros que nos informen de la frecuencia con que una palabra se emplea en las tragedias. En primer lugar hemos dispuesto las obras en la columna de la izquierda en el orden de la edición de OXFORD (OTTO ZWIERLEIN, 1986), mientras que en las columnas de la derecha hemos expuesto el número de aparición de los diferentes vocablos divididos por actos, de tal modo que pudiéramos saber cuál de estos son los que están más cargados de intensidad dramática.

Dentro de esta misma clasificación por actos hemos creído interesante establecer una subdivisión entre aquellos versos que aparecen en los trímetros yámbicos, a los que les hemos encabezado con la letra T., y aquellos que lo hacen en otra clase de metros, encabezados a su vez con la letra L.. La denominación de "líricos" no obedece a ninguna clasificación rigurosa, sino que simplemente se nos antoja un calificativo apropiado para distinguir los trímetros de aquellos que no lo son.

Hemos de tener en cuenta que los trímetros representan el desarrollo normal del estilo de nuestro autor, mientras que los demás metros no son sino lagunas escénicas en las que la intensidad se eleva y el vocabulario en cierta medida cambia. Estos pasajes vienen a estar representados especialmente por las intervenciones del coro y por los largos monólogos de los personajes más fundamentales, que de un modo patético exponen la situación desgraciada en la que se encuentran.

Así es sintomático que un verbo como plango aparezca en estas partes "líricas" en seis ocasiones frente a una sola en los trímetros. Esto ya nos puede dar una cierta idea de qué objeto tiene su utilización, no cabe duda de que esta proporción nos indica que se le considera mucho más expresivo y de más fuerza que por ejemplo lacrimae, que en las partes líricas se nos muestra en veintiuna ocasiones frente a cuarenta en los trímetros, en una proporción del doble. Por su parte planctus con una redistribución de nueve en la lírica y doce en los trímetros, muestra mayor afectividad que lacrimae, se acerca a fleo (con una relación de veintitrés en las partes líricas y veinticinco en los trímetros) y a su vez que fletus (veintiséis en los trímetros frente a nueve en las partes líricas). De este modo se podría establecer una división entre términos más prosaicos como lacrimae y otros más propios de la lírica como plango, planctus, o incluso fleo.

En estos mismos cuadros se establecerá también la frecuencia total por actos de cada palabra en el conjunto de todas las tragedias. Así, observando a fleo, nos damos cuenta de que casi la mitad de las veces que se nos muestra lo hace en el quinto acto, y sobre todo en dos tragedias, TR. y HOE., lugeo suele presentárenos más bien en el cuarto acto, cura en los dos primeros, patior, fero y perfero en el segundo, gemo en el tercero.

HERCULES OETAeus Y OCTAVIA

Nuestro trabajo abarca todas las tragedias del corpus comprendidas aquellas cuya autoría es incierta y no pueden ser atribuidas a Séneca con toda seguridad o en general consenso. Pero el conjunto de corpus senequiano representa las únicas obras del género trágico de la literatura latina antigua y en todo caso tanto la OC. como el HOE. corresponden al mismo género y época que las consideradas auténticas, aunque ofrezcan algunas particularidades que

se recogen en el capítulo correspondiente de nuestro estudio, sin embargo estas singularidades se pueden enmarcar dentro de la homogeneidad del léxico antiguo.

Por lo tanto hemos considerado pertinente introducir el análisis de estos dos textos por muy discutidos que sean de modo que se pueda establecer una comparación con los propiamente senecanos con el objeto de dilucidar aquellas semejanzas o diferencias que salten a primera vista, pretendiendo tan sólo que ello constituya un punto más de partida para el análisis de estas obras.

Por lo cual, amén de los comentarios que sobre estas tragedias se harán en los diversos apartados, antes de establecer las conclusiones generales de las obras, hemos estimado oportuno dedicar con mayor extensión que a las demás un análisis sobre la pretendida autenticidad de estos dos dramas basándonos en las conclusiones de todos aquellos puntos sometidos a discusión. Claro está que dicho análisis no pretende dejar establecido ningún punto en especial, sino exponer simplemente unos hechos lingüísticos y estilísticos que sirvan de ayuda a futuros trabajos.

NOTAS DE INTERÉS

Una vez justificada la utilización de los campos y su orden cabe advertir que en su análisis hemos tomado como punto de partida la palabra origen de la que proceden los deverbativos o los denominativos más importantes, pasando más adelante al estudio del campo en su totalidad con los diferentes compuestos en el caso de que los haya. No todos los términos reciben el mismo tratamiento debido a que hay algunos, sobre todo los compuestos con prefijos, cuya aparición es escasa y dispersa. En campos como el de labor nos interesarán con preferencia aquellas frecuencias que se refieran más al alma y al espíritu que al cuerpo. Creemos que el número de campos tratados resulta suficiente para los objetivos marcados, ya que el estudio de otros complementarios hubiera desbordado la extensión de lo que en un principio nos propusimos.

El planteamiento en cada grupo léxico varía en el tipo de exposición de las dos primeras parte del estudio, pues en la **primera** introduciremos el campo a tratar intentándolo abordar en sus aspectos más destacados, estableciendo sus posibles relaciones con los más afines. En la **segunda** parte, dada la mayor afinidad de los vocablos presentados, tras una referencia y, en algunos casos, un comentario que sirva de introducción, emprenderemos el análisis de todos los grupos léxicos aludiendo a la preferencia o no de su empleo en determinados contextos, intentando dilucidar cuáles son más propios y adecuados para ciertas ocasiones como puedan ser, la exhortación al llanto, la contención de éste, el llanto y el tiempo, el llanto y la muerte, etc.

Dado que, al dividir estos grupos por los contextos en que aparecen, puede resentirse la comprensión de una obra en su totalidad, hemos considerado de gran utilidad, al final de las dos primeras partes, realizar un estudio por separado de los personajes más destacados en las respectivas tragedias, que se extenderá según la importancia de los temas a tratar, mientras que a su vez HOE. y OC. merecerán un capítulo aparte debido a los problemas que plantean.

Advertimos que en el comentario de las obras nos hemos visto obligados en algunos casos a **repetir** determinados versos, debido a que muchos de ellos son imprescindibles para la explicación de más de un contexto. Por ello hemos resaltado en **negrilla** la palabra o palabras claves del fragmento seleccionado y hemos **subrayado** las que sirven de complemento en la explicación que realizamos, por lo que se advertirá que, a pesar de coincidir los versos, no lo hacen las observaciones que sobre ellos se exponen.

PRIMERA PARTE

EL DOLOR Y EL DOLIENTE

1.1 LOS VOCABLOS DEL DOLOR Y SUS CAMPOS

DOLEO

Se trata de una palabra antigua, empleada en toda la romanidad, equivale a "experimentar dolor, sufrir física y moralmente", siendo la forma más general para expresar la sensación de dolor. Se emplea de un modo impersonal: Mihi dolebit non tibi. si quid ego stulte fecero. Plt., Men. 439. Pero su uso más frecuente es con un sujeto animado o inanimado: nequeo caput tollere, ita dolui, itaque ego nunc doleo. Plaut. Truc. 2, 6, 45. En época tardía puede ir en compañía de un acusativo de la parte afectada, Marc. Aur. Ep. ad M. Caes. 5, 19, 34.

Tratándose de sujetos personales admite un complemento en Acusativo (subjeto u objetivo), meum casum luctumque doluerunt. Cic. Set. 69, 145, puede regir del mismo modo una oración de infinitivo con sujeto en acusativo, también un ablativo, clade accepta. Liv. 5, 11, sólo o precedido de "ab", "de", "ex".

Del verbo procede el sustantivo DOLOR, que según Cicerón est aegritudo crucians (Cic.) Tusc. 4, 8, 18, se dice del cuerpo y del alma, Dolor asper motus in corpore, alienus a sensibus. Cic. Tus. 2, 15, summus animi dolor Cic.. Dolor es una especie de aflicción, procedente o bien de la presencia de algún mal o de la ausencia de algún bien.

Arcaísmos son DOLENTIA de DOLENS, del que Cic. ha formado INDOLENS; La terminación -DOLIUM en el sustantivo plautino CORDOLIUM; DOLITO ser doloroso (Catón). Como formas tardías tenemos DOLOROSUS, INDOLORIS, INDOLORIUS, INDOLORIA, DOLIDUS (cf. pauor, pauidus, etc.), no atestiguado antes de Cael. Aurel. Acut. 3, 3, 11. DOLUS aparece en el bajo latín al lado de DOLOR, refección sobre el genitivo plural "dolorum". Este DOLUS ha eliminado a DOLUS "engaño", para evitar la confusión debida a la homonimia.

Etimología:

Quizá relacionado con una raíz del Sánscrito dar-, dal-, "separar, desgarrar", Gr. δέρω, Ger. zehren, "consumir", Inglés tear. Se le relaciona ordinariamente a DOLO, que en un principio significaría "recibir golpes, ser golpeado": caput mihi dolet. "la cabeza me da golpes", de donde "la cabeza me duele".

DOL. TOTAL

	ACT I	ACT II	ACT III	ACT IV	ACT V	HO- TAL
	T	L	T	L	T	L
HP	2		1	1		7
TR		1		6	2	12
PHO	5					5
MR	1	3	2	1	9	16
PHA	1	5	2	1	1	11
OE		1	1	1	1	5*
AG		1	4		1	5
TH		3	1	1		12
HOE		14	2		9	34
OC	4	5	4	1		2
TO-	13	6	32	1	19	2
TAL	1	9	3	3	2	1
						26
						3
						125

Tím.: 105. Lír.: 20.

*En OE. en los trímetros del acto VI. hay un ejemplo más.

CONSILIUM:

Es en boca de dos mujeres donde se nos habla de un dolor incapaz de someterse a un razonamiento, lo que constituye una de las constantes de Séneca a la hora de utilizar dolor. Buen ejemplo de esto es MEDEA:

*ME. Levis est dolor, qui capere consilium potest
et clepere sese: magna non latitant mala.
libet ire contra.*

ME. 155-57.

Volvemos a encontrarnos a la NODRIZA que intenta en vano calmar el resentimiento de su pupila. OCTAVIA comparte la misma opinión, uincit immitis dolor/ consilia nostra OC. 2-3, y en el verso siguiente añade, sed malis uires capit.

Levis, grauis:

Íntimamente relacionadas con la idea del dolor son las expresiones de alivio y gravedad de éste, que hacen actuar según las circunstancias. Dolor constituye un peso del espíritu que apenas se puede evitar, una carga que impide una libertad de movimiento a la mente y que además la condiciona como es el caso de MEDEA, gravior exurgat dolor ME. 49. Es ésta la misma carga que lleva OCTAVIA a cuestras y que le impide dejar de odiar a su marido, ne graves luctus ualeat/ ira coacta tegere OC. 48. Pese a ello el coro la exhorta a que se sobreponga a esta aflicción, graves/ vince dolores 220-21.

FILOCTETES asimismo trata de contener el llanto de ALCMENA y del coro haciendo referencia al mito de NIOBE, cessate, matres, pertinax si quas dolor/ adhuc iubet lugere, quas luctus grauis/ in saxa vertit HOE. 1854-56.

La expresión con el verbo iubeo la vemos repetida en la exhortación de HECUBA al coro de troyanas para que éstas lloren su desdicha. El CORO afirma que el llanto no es para él una cosa nueva, acostumbrado a derramar lágrimas ya desde la caída de Troya: Non rude uulcus lacrimisque nouum/ lugere iubet:/ hoc continuis egimus annis TR. 68-69. Estamos frente al tema del "ἄρχή κακῶν", momenteo en el que PARIS llegó al Peloponeso. Esta idea de la experiencia en el dolor se encuentra repetida en 82, non indociles lugere sumus.

En el verso 155 de ME., en donde aparece levis est dolor... he señalado la irracionalidad de un sufrimiento excesivo. Falta de razón que experimenta FEDRA al exponer sus atrevidas preocupaciones a su hijastro, éste, sin imaginar sus intenciones, le responde que confíe en él:

*HI. Animusne cupiens aliquid effari nequit?
PH. Curae leues locuntur, ingentes stupent.
HI. Committe curas auribus, mater, meis.
PHA. 606-08*

La NODRIZA trata de engañar a TESEO, sin que éste llegue a comprender sus confusas palabras:

TH. *Perplexa magnum uerba nescioquid tegunt
effare aperte, quis grauet mentem dolor.*
PHA. 858-59

Insistiendo sobre la pesada carga que supone el dolor el coro se dirige a FEDRA, haciendo hincapié en que no alivia a los desgraciados el dolerse:

CHO. *Se pone questus: non leuat miseros dolor,*
PHA. 404

DEYANIRA dejar ver la incompatibilidad entre el dolor y la tranquilidad de espíritu, su rivalidad con IOLE en el amor por HÉRCULES no hace sino encender más su ira:

DE. *Leue esse credis paelicem nuptae malum?
quidquid dolorem pascit, hoc nimium puta.*
HOE. 447-48

MAGNUS DOLOR, MAGNUS LUCTUS.

Esta secuencia de adjetivo y sustantivo es empleada por Séneca en varias frases de matiz didáctico, al advertirnos del desenfreno que supone un magnus dolor, expresión limitada en TR. a la aflicción de ANDRÓMACA:

magnus sibi ipse non facit finem dolor.
TR. 786.

*Rationis quamuis careat et flecti neget
magnus dolor.*
TR. 903-04.

En este verso el dolor es una pasión que ciega la pena y el odio. Es de notar la construcción flecti neget, una extensión del infinitivo regular prolativo como en el 959 (lassare). Podemos comparar HF. 493, copulari... negat y la usual pasiva tras vetare en AG. 135, uinci uetat. La utilización de totas da a la aseveración de ANDRÓMACA una fuerte rotundidad:

.....: *gaudet magnus aerumnas dolor
tractare totas.*
TR. 1066-67.

Continuando en este desequilibrio, comprendemos que la peor clase de amor es aquel que lleva implícita la idea de la ira, según las palabras de DEYANIRA, sed magnus dolor/ iratus amor est HOE. 451-52. Podemos descender a casos particulares como el de EDIPO, ac mersus alte magnus exundat dolor OE. 924. Sólo tenemos un ejemplo de este adjetivo en compañía de luctus. Es en un caso particular, en el que ULISES teme que ASTIANACTE crezca para provocar la muerte y el dolor entre los suyos, quarum iste magnos crescit in luctus puer TR. 738.

Aquí magnum luctum vendría a ser la consecuencia de ese magnus dolor que han experimentado los troyanos y que el hijo de Héctor guardaría hasta el momento de su venganza.

DOLOR Y GUERRA.

Es una más de las consecuencias que se desprenden de un dolor convertido en auténtico resentimiento. Como sentimiento incontrolable, frente a luctus, es causa inevitable de aquellas acciones más espontáneas, carentes de consilium, llega a convertirse por tanto en algo negativo.

En Virgilio podemos observar una reacción parecida ante este sufrimiento, AE. X-397-98: Arcadas accensos monitu et praeclara tuentis/ facta uiri mixtus dolor et pudor armat in hostis, donde esa mezcla de llamas, dolor y pudor constituye el impulso de la acción.

Buen ejemplo de ello es la conocida actitud de JUNO frente a HÉRCULES:

*non sic abibunt odia; uiuaces aget
uiolentus iras animus et saeuus dolor
aeterna bella pace sublata geret.*
HF. 27-29.

*Errorque et in se semper armatus Furor-
hoc hoc ministro noster utatur dolor.*
HF. 98-99.

Cf. Virgilio AE.. I 491: furor arma ministrat. Incluso podemos oír algo que a nuestro entendimiento es irracional, pero que encaja dentro de este desasosiego de pasiones que supone la tragedia, cómo el dolor de EDIPO, feruet immensum dolor PHO. 352, no se contenta sólo con la guerra civil, non satis adhuc/ civile bellum 354-55, sino que llega a desear el enfrentamiento de sus dos hijos, frater in frater ruat 355. De otros dos hijos también se servirá el dolor convertido en venganza, pero esta vez no es un padre el que la desea, sino un tío, ATREO, SAT. Quonam ergo telo tantus utetur dolor? TH.258. De psicología parecida, MEDEA va a utilizar la misma venganza que ATREO, mostrando un espíritu de revancha similar:

*ME. Hac qua recusas, qua doles, ferrum exigam.
i nunc, superbe, uirginum thalamos pete,*
ME. 1006-7.

La relación tan estrecha entre las armas y el dolor se da también en otro sentido, el resonar de éstas como símbolo de duelo, como cuando el Coro con que termina el acto IV de HF. invita a todo el orbe y a los tres reinos a lanzar gritos de dolor en señal de aflicción por el héroe muerto:

plangent tantos arma dolores.
HF. 1121.

Pero esta cadena inevitable de sufrimiento, guerra y venganza no fue siempre así, HIPÓLITO en su diálogo con la nodriza nos va a exaltar la vida en los bosques frente a las insidias y rencores propios de la vida entre los hombres, tal era la existencia en la Edad de Oro (cf. ME. 329-334). Sin embargo el dolor y el resentimiento iban fabricando sus armas. MARTE, por su parte, fue inventando mil formas de muerte, y la sangre empezó a teñir la tierra por doquier:

*mucrone cingens ensis aut crista procul
galeae micantes: tela faciebat dolor.
inuenit artes bellicus Mauors nouas mille
formas mortis. hinc terras cruor
PHA 548-551*

DOLOR E IRA:

Factores sin duda muy activos en todo lo que rodea al dolor son sentimientos tan parejos como la ira y el odio. Ira suele acompañar generalmente a dolor más bien que a luctus, ya que dolor e ira llegan a ser en Séneca en algunos contextos casi sinónimos. Lo normal es que sea dolor el que desencadene el luctus y no al revés.

Atreo:

Con MEDEA, uno de los representantes de la venganza más inútil y cruel, constituye frente a HÉRCULES o HIPÓLITO el símbolo antiestoico del hombre arrastrado por una ira vana que no sabe a qué fin le va a llevar. Sus palabras no dejan de resultarnos grotescas y esperpénticas:

*SAT. Quonam ergo telo tantus utetur dolor?
AT. Ipso Thyeste. SAT. Maius hoc ira est malum.
AT. Fateor. tumultus pectora attonitus quatit
penitusque uoluit; rapior et quo nescio,
TH. 258-61.*

ATREO empieza a repasar aquellas tierras de soberanos que le pueden servir de ejemplo para su crimen, como la mansión de los Odrisa (de TEREIO, rey de Tracia). Invoca a FILOMELA y PROCNE para que le inspiren, la relación de éstas con Dáulide se basa en el hecho de que, cuando Tereo las persiguió, las encontró en esta parte de la Fócide. Se evidencian claras relaciones sintácticas con los versos anteriores, aunque no se encuentre ira, leemos:

*Odrysia mensas - fateor, immane est scelus,
sed occupatum: maius hoc aliquid dolor
inueniat. animum Daulis inspira parens
sororque; causa est similis: assiste et manum
TH. 273-76.*

Nerón:

Sin embargo ATREO es sólo un personaje mítico envuelto en la leyenda, por lo que Séneca acude a otro más actual de carne y hueso como NERÓN, reflejo de todo ese aspecto negativo y macabro que refleja en Atreo. Nada más empezar el acto V, Nerón acusa a OCTAVIA de la revuelta de los ciudadanos, mostrándose dispuesto a acabar con su vida para aplacar el resentimiento que tiene contra ella:

*en illa, cui me ciuium subicit furor,
suspecta coniunx et soror semper mihi,
tandem dolori spiritum reddat meo
iramque nostram sanguine extinguat suo;
OC, 827-30*

Juno:

Es la representante de la ira de los dioses, en este caso contra HÉRCULES y su familia. Es una ira inexorable que viene de arriba ante la cual sólo cabe tratar de aplacarla y temerla como lo hace ALCMENA:

*.....; forsitan poenas petet
irata Iuno: totus exurget dolor;
HOE. 1791-93*

Ira, amor y venganza:

Gran número de ejemplos están relacionados con el amor y la fidelidad de las esposas a sus maridos. MEDEA y DEYANIRA son dos mujeres que tratan de recuperar este sentimiento perdido por un hombre que les ha sido arrebatado por otra. Caso distinto es el de CLITEMNESTRA y OCTAVIA, cuyo amor ha sido enturbiado por la tiránica actuación de sus esposos, la venganza está pues servida:

Medea: (la venganza irrefrenable)

Ya desde un principio Séneca nos deja vislumbrar las intenciones y la locura de la hechicera, al manifestar ella misma que después de haber parido son crímenes más grande los que le corresponden:

*haec uirgo feci; grauior exurgat dolor:
maiora iam me scelera post partus decent.
Accingere ira teque in exitium para.
ME. 49-51*

Tras la traición de su marido, no se arrepiente de los crímenes hechos contra su familia, pues le han servido de prueba y experiencia para el que va a cometer ahora con mano ya experta:

*.....quaere materiam, dolor:
ad omne facinus non rudem dextram afferes.
Quo te igitur, ira, mittis, aut quae perfido
ME. 914-16.*

Sin embargo a este personaje le falta la capacidad de sufrimiento de OCTAVIA, no puede ocultar el odio que le sobrepone, la fuerza de este se le escapa por la boca, por lo que la nodriza se ve obligada a recordarle que que la ira que verdaderamente hace daño es la que se logra mantener oculta:

*Sile, obsecro, questusque secreto abditos
 manda dolori. grauia quisquis uulnera
 patiente et aequo mutus animo pertulit,
 referre potuit: ira quae tegitur nocet;
 ME. 151-53*

Octavia (ira en medio de la resignación):

Volvemos a encontrarnos la idea repetida en los versos anteriores de ME., referente a la dificultad de ocultar la ira. En OC. las dos veces que nos aparece esta palabra lo hace en contacto con luctus, reflejo de una resentimiento que, más que proyectarse en el odio y la venganza, se centra especialmente en el duelo por los suyos. Por el contrario tanto la ira de MEDEA como la de DEYANIRA mezcladas con dolor no se contentan con el simple sufrimiento, sino que buscan la acción. Hace referencia la nodriza a la tristeza de OCTAVIA por la muerte de su hermano, muerte cuyo dolor no se puede ocultar:

*mox illa nati: cuius extinctus iacet
 frater uenenis, maeret infelix soror
 eademque coniunx nec grauis luctus ualet
ira coacta tegere crudelis uiri,
 OC. 45-48.*

El deseo de venganza de Octavia es terrible y da la impresión de que en él le va la vida, mostrándose dispuesta a matar a su hermanastro con las fuerzas que le proporcione su sufrimiento, su ira, su duelo, etc.:

*OC. Extinguat et me, ne manu nostra cadat!
 NVT. Natura uires non dedit tantas tibi.
 OC. Dolor ira maeror miseriae luctus dabunt.
 OC. 174-76.*

Devanira: (venganza en medio de la duda y el amor):

DEYANIRA misma advierte a la nodriza que hay algo peor que la hidra, y es el dolor de una esposa airada (iratae dolor/ nuptae HOE. 284-85). En el siguiente verso se nos vuelve a repetir aquí la imagen de la cólera comparada con el fuego del Etna (cf. PHA. 98-101). Quizá una de las explicaciones de esta rara cadena nos la expone ya Séneca en la boca de la esposa de Hércules, cuando en respuesta a la pregunta de la nodriza afirma:

*NT. Amorne clari fugit Alcidae tibi?
 DE. Non fugit, altrix, remanet et penitus sedet
 fixus medullis, crede; sed magnus dolor
iratus amor est. NUNT. Artibus magicis fere
 HOE. 449-52.*

DEYANIRA por lo tanto se distancia de MEDEA en su arrepentimiento, que le lleva a suicidarse como lo hace FEDRA, con la clara diferencia de que la madrastra de Hipólito no se deja llevar por la furia de un modo tan claro como estas protagonistas.

Duda ante la ira, verbo "CEDO":

Esquema corriente dentro de la estructura argumental de la tragedia de Séneca: uno de los personajes toma la resolución de efectuar un crimen, de repente le embarga la duda y cede ante su acción. Por un momento estos protagonistas sufren una transformación, se convierten en seres "estoicos", capaces no sólo de soportar el sufrimiento, sino también de contenerse en sus pasiones. Pero la naturaleza humana sólo se muestra sublime en algunos de ellos, de ahí que la mayoría cedan a su tendencia criminal. Tal es el caso de una MEDEA llevada por el amor a sus hijos:

*cor fluctuatur: ira pietatem fugat
iramque pietas - cede pietati, dolor.
 ME. 943-44*

CLITEMNESTRA, para expresar la incertidumbre que siente, utiliza otra metáfora marina, se compara con una barca a la que llevan las olas a su merced:

*incerta dubitat unda cui cedat malo.
 proinde omisi regimen e manibus meis:
 quocumque me ira, quo dolor, quo spes feret,
 hoc ire pergam; fluctibus dedimus ratem.
 AG. 140-43.*

DEYANIRA se nos muestra dudando en unos momentos cruciales:

*Quid hoc? recedit animus et ponit minas;
 iam cessat ira - quid miser langues dolor?
 HOE. 307-08.*

La ira de JUNO hacia HÉRCULES es el auténtico motor de las dos tragedias que llevan su nombre, es ésta la que causa al héroe tan grandes dolores:

*..... . nunc mihi irata satis
 opus est nouerca - nunc tuus cessat dolor?
 nunc odia ponis? parcis ubi uotum est mori.
 HOE. 1322-24.*

ODIUM:

La relación entre la ira, el dolor y el odio la hemos oído ya en la boca de JUNO, HF. 27-29 y más adelante, en estos verso último, HOE. 1322-24. Estos tres sentimientos se mezclan de manera turbulenta en el corazón de MEDEA a la hora de enfrentarse al destierro que le impone CREONTE:

..... *rursus increscit dolor*
et feruet odium, repetit inuitam manum
antiqua Erinys - ira, qua ducis, sequor.
 ME. 951-53

"Statuo" como firmeza de una resolución:

El dolor que conlleva el odio y la venganza se nos presenta como algo firme. Si en algunos momentos podemos llegar a encontrar vacilaciones, éstas son finalmente vencidas de un modo decidido, en un mundo en el que las pasiones más bajas se van abriendo camino y triunfando frente a cualquier destino fijo. Ante el abandono a que los dioses someten a los hombres, se hace imprescindible la necesidad de establecer una tope en el sufrimiento de éstos, MODUM STATUERE, tal es el caso de ANFITRIÓN en su plegaria a Zeus, iam statue tandem grauibus aerumnis modum/ finemque cladi HF. 206-7. O el de TIESTES lleno de temor a su hermano, timori quem statuam modum? TH. 483.

Los dos ejemplos en los que statuo acompaña a dolor van ligados a las relaciones matrimoniales. En una de ellos es DEYANIRA quien parece seguir en el amor los consejos de MEDEA, si quaeris odio, quem statuas modum,/ imitare amorem ME. 397. Que equivale a decir "odia con tanta fuerza como has amado".

Volvemos pues a enfrentarnos con ese exagerado dramatismo que Séneca pone en sus personajes, a quienes hace odiar de un modo innatural, sin que se pueda observar un término medio que guíe la conducta del hombre. Las pasiones de estos personajes se muestran no como olas que mueren tranquilamente en la playa, sino como un oleaje intenso que rompe con toda fuerza contra las rocas del litoral. Así la nodriza obliga reflexionar a DEYANIRA sobre la desmesura de su resentimiento, que es mayor que el delito que su marido haya podido cometer. Ella debería mostrar una aflicción más de acuerdo a las circunstancias:

libet ire in enses. NUNT. Maior admisso tuus,
alumna, dolor est; culpa par odium exigat.
cur saeua modicis statuis? ut laesa es, dole.
 HOE. 444-46

Al referirnos al poder, un tirano como ATREO tantum potest quantum odit TH. 484, odia tanto como le permite su poder. Personificación suya en la vida real es NERÓN, quien alega a Séneca dos razones por las que su esposa no es digna de él, el linaje corrompido de su madre y el odio contra su persona reflejado en el rostro insociable de la joven. De ahí la decisión de su venganza tras haber encontrado otra mujer digna de su rango:

Hoc equidem et ipse credidi frustra diu,
manifesta quamuis pectore insociabili
uultuque signa proderent odium mei,
tandem quod ardens statuit ulcisci dolor-
 OC. 540-43.

Lo oculto del dolor y su manifestación externa:

No constituye ésta una idea nueva en Séneca, sino que la podemos ver ya en Publ. Syr. 505 peiora multo cogitat mutus dolor Ov. R. A. 619, MT. IV 64 quoque magis tegitur, tectus magis aestuat ignis. En esta línea están algunos de los versos a los que hemos hecho referencia: nec graues luctus ualet/ ira coacta tegere crudelis uiri OC. 47-48; ira quae tegitur nocet/ ME. 154 y sts.

Quien no puede mantener su aversión oculta es MÉGARA, que se niega a compartirla con su pueblo, porque de este modo le queda menos a ella que proyectar sobre el tirano:

*odium tui, quod esse cum populo mihi
commune doleo: pars quota ex isto mea est?
HF. 382-83.*

Podemos sacar la lección de que personajes como MEDEA, ATREO o CLITEMNESTRA logran engañar a JASÓN, TIESTES y AGAMENÓN respectivamente, ocultándoles en el momento oportuno su rencor y consiguiendo una venganza pírrica, en el caso de Medea, quien pierde a sus hijos, o Clitemnestra, que es asesinada. Sin embargo a otros protagonistas como MÉGARA, las TROYANAS u OCTAVIA el odio oculto y profeso a veces contra el opresor no sirve sino de consuelo.

FATEOR Y COGOR. (como opuestos a dolorem, luctum tegere).

Expresión que entra dentro de la lógica de la lucha entre las pasiones de los personajes y de la imposibilidad de guardar todos esos affectus que se llevan dentro del alma.

Andrómaca y Clitemnestra: ("laetor, gaudium-doleo").

Hay una alusión al dolor provocado por el fallecimiento de un hijo (Andrómaca) o una hija (Clitemnestra). ANDRÓMACA intenta engañar al astuto ULISES con la excusa de que le va a dar una alegría comunicándole la muerte de su hijo:

*AN. Inuita, Ulixee, gaudium Danais dabo:
dandum est; fatere quos premis luctus, dolor.
TR. 594-95*

La idea del sufrimiento viene marcada por dolor y la de la muerte por luctus. Cuando se pregunta a CLITEMNESTRA si debe alegrarse o entristecerse por la vuelta de su marido, que ha tenido que sacrificar una hija suya para regresar, responde:

*CL. Utrumne doleam laeter an reducem uirum?
remeasse laetor, uulnus et regni graue
lugere cogor. redde iam Graís, pater
AG.579-81*

Aquí la contraposición que se establece no es entre dos sustantivos sino entre los verbos doleam y lugere. Pasaje que no se encuentra muy lejos de la Clitemnestra de Sófocles EL. 766., o del de Ovidio en sus MT. 8. 44 laeter ... doleamne geri lacrimabile bellum/ in dubio est. Pese a las influencias, cabe destacar dolor como algo más general, que incluye a luctus. En estos dos ejemplos luctus nos da ya implícita la idea de la muerte. Advertimos además que la oposición se establece entre doleo (amen de luctus) y laetor, como sentimientos más amplios que engloban otras variedades. Contraste reflejado en HOE., en boca del propio héroe, quien no quiere que la reina de los dioses se alegre mientras su madre y él sufren:

*compesce lacrimas' inquit, 'introrsus dolor
femineus abeat; Iuno cur laetum diem
te flente ducat? paelicis gaudet suae
spectare lacrimas.*

HOE. 1674-77

Tanto en este ejemplo como en el referente a ANDRÓMACA, Séneca contrapone al mismo tiempo el dolor del protagonista y el "gozo" que supone éste al enemigo. El gozo por la desgracia ajena no es algo esporádico en Séneca (cf. TR. 596, OC. 114, 982, etc.).

Dolor físico que obliga a confesar:

Así dolor se convierte en un instrumento de tortura, faceta en la que no vemos a luctus. Luctus supone la tortura y el desazón interno de la persona, mientras que dolor, incluye además ese sufrimiento externo completamente involuntario. El dolor obliga a Hércules a confesar ante su hijo el tormento por el que está pasando y el engaño a que ha sido sometido por parte de DEYANIRA, es una tortura física y psíquica a la vez:

*suppositus orbis, tam bene excideras, dolor!
cogis fateri -*

HOE. 1446-47.

La utilización de este procedimiento tan cruel es propia de un tirano como LICO, pero de ello no se libra ni siquiera EDIPO, quien no deja de amenazar a FORBAS para que confiese quién es él el niño que recogió:

*PH. Obducta longo temporum tractu moues.
OE. Fatere, ne te cogat ad uerum dolor.*

OE. 851-52

Otro rey que actúa como un tirano, ante la imposibilidad de convencer razonado a una madre, es ULISES. Es indudable la relación existente entre esta escena y la de Lico y Mégara, H.F. 419-21:

*UL. Uerberibus igni morte³ cruciatu eloqui
quodcumque celas adiget inuitam dolor
et pectore imo condita arcana eruet:*

TR. 578-80

FUROR:

La identificación entre las dos palabras es clara en el sufrimiento de HÉRCULES, cuando su madre nos dice que su aflicción se ha convertido en locura, que se ha adueñado del Alcida, dolor iste furor est HOE. 1407. No es que precisamente Séneca utilice este vocablo con idéntico significado que dolor, sino que recurre a él para conseguir una especie de "gradatio", es decir un grado más en fuerza expresiva. Por otra parte la métrica ayuda a esta equiparación.

Es muy estrecha la relación que se establece entre la locura el amor y el fuego. Furor lleva implícita la idea del fuego (cf. ferveo), de la inconstancia de éste, pero a su vez de su fuerza. Furor se asemeja a dolor en que, frente a luctus, su duración tiende a ser más breve, lo suficiente para una reacción incontrolada, que lleva implícito consigo el arrepentimiento y la duda (DEYANIRA y MEDEA). Ambas palabras son las más apropiadas para indicar la causa de una guerra. Los actos de sangre son en su mayoría consecuencia de un excesivo resentimiento y de una locura mal contenida. Hay que destacar del mismo modo la fuente que ha podido suponer VIRGILIO en esta clase de expresiones, sobre todo la AE. donde el fuego, la furia y el dolor se alían de una manera evidente.

Dolor, furor y armas:

Esta secuencia implica una serie de palabras resultado una de la otra. Una de las características comunes de los personajes de Séneca es la inclinación que sienten a la revancha, en muchos casos desmesurada. El sentimiento que realmente lleva a ella es dolor, ya que luctus no suele llevar consigo implícita la idea del ojo por ojo. El verdadero sabio deja ver su virtud cuando es capaz de dominar el dolor que produce ese luctus, evitando que el primero desencadene su demencia.

Un ejemplo de ello lo constituye la figura de AGAMENÓN, quien dirigiéndose a PIRRO le muestra su arrepentimiento, no de haber vencido a Troya, sino de haberla arruinado y arrasado, echando la culpa de todo ello al rencor (dolor) y a las tinieblas, en medio de las cuales la cólera se excita a sí misma, al mismo tiempo que empuja a la acción a la espada afortunada que una vez que se ha manchado de sangre enloquece de pasión:

*commissa nocti. quidquid indignum aut ferum
cuiquam uideri potuit, hoc fecit dolor
tenebraeque, per quas ipse se irritat furor,
gladiusque felix, cuius infecti semel*

TR. 281-84

Otro personaje que resalta por su nobleza es ANTÍGONA, quien intenta convencer a su padre de que no hay ninguna culpa que alcance su alma, él es inocente incluso contra la voluntad de los dioses. De ahí que no haya ninguna razón para que EDIPO muestre esos arrebatos de dolor:

*.....quid est
quod te effecerit, quod nouos suffixerit
stimulos dolori? quid te in infernas agit*

PHO. 205-07

Unos de los defectos más patentes de EDIPO es la soberbia, como mortal no admite su propio error, ni siquiera si viene producido por el engaño de los dioses. Tan cruel es el castigo que se impone a sí mismo como con el que amenaza a FORBAS. La locura hace que vuelva los broches de su manto en forma de arma contra sí, ejemplo de falta de humildad de un hombre que no acepta ni el perdón de la divinidad.

El delirio le lleva incluso a desear que sus dos hijos se enfrenten entre sí y se maten. Si antes, al amenazar de esa manera a Forbas, se nos asemejaba a un tirano como LICO o NERÓN, en este momento ese personaje ambiguo que se nos antoja Edipo, se perfila como más cercano a una MEDEA en la voluntad, a un ATREO en la maquinación de una muerte cruel, o a una CLITEMNESTRA en el odio desenfrenado contra su descendencia:

*tumet animus ira, feruet immensum dolor,
maiusque quam quod casus et iuuenum furor
conatur aliquid cupio, non satis adhuc
civile bellum: frater in frater ruat.*

PHO. 352-55

En algunos momentos muestra señales de arrepentimiento y lucidez, que hacen que le lleguemos a considerar como un reflejo de los diversos "affectus" del hombre.

Caso aparte es el de NERÓN quien, al intenta matar a su madre hundiéndola en un barco, fracasa, lo que le produce aún más furia y dolor, según nos dice el Coro. En él furor y dolor se identifican de manera clara, no es capaz ni siquiera de fingir como lo hacen Medea, Atreo, Clitemnestra y Ulises, o de intentar atraer a Octavia, como Lico a Mégara. Su crueldad se muestra en todas sus facetas, y si no fuera por que nos situamos ante un hecho histórico, lo calificaríamos como uno de los personajes más funestos que la mitología hubiera podido imaginar. Por el momento ningún hijo en las tragedias se comporta con sus padres con la maldad que lo hace él, rompiendo todos los esquemas de amor filial:

*Furit ereptam pelagoque dolet
uiuere matrem
impius ingens geminatque nefas:*

OC. 361-63

Pero no podemos acusar solamente a los mortales de tal desenfreno, divinidades como JUNO, con su irracional ira contra HÉRCULES, son un claro ejemplo de cómo esas pasiones humanas son extrapolables al campo de lo divino:

*Errorque et in se semper armatus Furor-
hoc hoc ministro noster utatur dolor.*

HF. 98-99.

Furor como consecuencia del amor:

Esta estrecha conexión la podemos observar en los primeros versos de la AE. cuando, al hablamos de la destrucción de la ciudad de ELISA, se alude a un amor como su causa: duri magno sed amore dolores/ polluto, notum furens quid femina possit V, 5,6.

En la pregunta de TESEO podemos ver el desasosiego de FEDRA por ese amor no correspondido. Se mantiene esa relación de dolor y furor con las armas:

*Quis te dolore percitam instigat furor?
quid ensis iste quidue uociferatio
PHA. 1156-58*

Deyanira, el amor y el fuego:

La conexión de furor con el fuego se ha establecido a través del sánscrito "bhuráti", de raíz parecida a ferveo. En Virgilio son muy numerosos los ejemplos en los que encontramos furor junto con palabras relacionadas con el fuego. Del mismo modo que una imagen del gusto de Séneca la constituirá la de la ira comparada con el fuego del ETNA (cf. PHA. 98-101):

*est aliquid hydra peius: iratae dolor
nuptae. quis ignis tantus in caelum furit
ardentis Aetnae? quidquid est uictum tibi
HOE. 284-86.*

La equiparación de la locura de DEYANIRA con el fuego, lleva consigo implícita la comprensión de lo incontrolable que resulta este elemento. La leña que prende esta hoguera son sus celos, unas veces más violentos que otras: quid miser langues dolor?/ perdis furorem. ./..quid vetas flammis ali? HOE. 308-10.

Medea:

MEDEA no muy convencida en un principio de su venganza, trata de perdonar a su marido haciendo recaer las culpas sobre CREONTE:

*offerre pectus-melius, a melius, dolor
furiose, loquere. si potest, uiuat meus,
ut fuit, lason; si minus, uiuat tamen
memorque nostri muneri parcat meo.
ME. 139-42*

Esta inconstancia que conlleva la locura hace que el dolor sea más caprichoso a la hora de dejar ver sus efectos, de ahí los rápidos y frecuentes cambios que se dan en el espíritu. Tal es el estado de ánimo de MEDEA, en palabras de su marido:

*atque ecce, uiso memet exihuit, furit,
fert odia prae se: totus in uultu est dolor.
ME. 445-46*

FREN.:

Entronca precisamente con la actitud irrefrenable que supone dolor. No es nueva la petición de una NODRIZA de que su pupila contenga ese amor en llamas, y así la de

DEYANIRA le impele: frena dolorem HOE. 277. En el acto III al final ATREO se felicita de que su hermano haya caído en la trampa, y le sale al encuentro simulando estar reconciliado con él, su resentimiento apenas puede refrenarse:

*uersantur odia. uenit in nostras manus
tandem Thyestes, uenit, et totus quidem.
uix tempero animo, uix dolor frenos capit.
AG. 494-96*

IMPULS. (HOE.):

La aparición de esta palabra tres veces junto con dolor, y no con luctus, nos refuerza aún más lo instantáneo y repentino de dolor (físico en este caso) del héroe, opuesto al luctus más continuado de la madre al ver llegar la hora de la muerte de su hijo:

** * * AL. Ei mihi, sensus quoque
excussit illi nimius impulsos dolor.
dolor iste furor est: Herculem solus domat.
HOE. 1403-07*

Esta escena es casi un calco de la misma del HF. (1039-54), en la que ANFITRIÓN espera que su hijo, en medio de su locura, le de muerte, y cuando ello parece ya inminente, contempla cómo éste se desvanece de cansancio y agotamiento. Escena que sigue versos más abajo, narrada en boca de la propia ALCMENA:

*..... -ecce lassatus malis
sopore fessas alligat uenas dolor
grauique anhelum pectus impulsu quatit.
fauete, superi. si mihi gnatum inclutum
miserae negastis, uindicem saltem, precor,
seruate terris. abeat excussus dolor
corpusque uires reparet Herculeum nouas.
HOE. 1412-18*

Llega pues un momento en que esa sacudida fuerte que le provoca el sufrimiento cae de golpe, igual que ha venido. El uso del perfecto cecidit hace incluso más puntual la desaparición del dolor:

*..... quanta pax habitum tulit!
haesere lacrimae, cecidit impulsus dolor
nobis quoque ipsis, nemo periturum ingemit:
iam flere pudor est; ipsa quam sexus iubet
HOE. 1685 y sts.*

De todas las tragedias ésta es la única en la que impulsus se mezcla con dolor, sin que haya ni siquiera correlación en su aparición con HF..

IMPETUS:

Si en HOE. hallamos impulsus, en las tragedias que tratan de EDIPO encontramos impetu. En HÉRCULES estos ataques de dolor son involuntarios resultado de alguien que expía una culpa que no es suya. Por el contrario en EDIPO se convierten en el resultado decidido de quien paga por un pecado de cuya culpa sólo él está firmemente convencido, y por la que se impone los castigos más crueles. Por muy valerosa y estoica que parezca la actitud del tebano, no deja de estar caracterizada por cierta pasión desenfrenada. Muestra un temor al dolor comparable al de HÉRCULES o incluso mayor, pero sin embargo su comportamiento carece de lo más importante, la ratio, lo que le lleva a una cierta demencia:

*nil quaero: dextra noster et nuda solet
bene animus uti-dextra, nunc toto impetu
toto dolore, uiribus totis ueni.*

PHO. 154-56

Tanto es así que no siente dolor alguno por el destino de sus hijos. Si HÉRCULES, una vez que vuelve a la cordura, se duele de la matanza que ha hecho contra su propia descendencia, Edipo, por el contrario, hace caso omiso de las súplicas que le dirige ANTÍGONA, encaminadas a que mire por la suerte de sus dos hijos:

*..... ANT. Mitte uiolentum impetum
doloris ac te publica exorent mala
auctorque placidae liberis pacis ueni.*

PHO. 347-49

Es decir si el Alcida es capaz de soportar ese impulsus doloris, Edipo no hace sino dejarse llevar por la ley que le impone su impetus doloris. Es más, se puede incluso decir que los nombres de las dos tragedias están trastocados, a OE. se le podría titular muy bien "Oedipus Furens", ya que a éste la locura no se la envía una diosa por la fuerza, sino que se la impone él de una manera voluntaria. En resumen si la desgracia del hijo de Anfitríon es el símbolo del destino humano contra el que no se puede luchar, la desdicha del rey de Tebas es propia del que se deja llevar por los oscuros derroteros que le dicta la aflicción, aunque es verdad que EDIPO no llega a los extremos de ATREO.

REGO: (lo irrefrenable de la venganza conyugal).

Llegamos a una de las palabras claves que nos dan a entender mejor la semántica de dolor frente a luctus o a cura. Nos encontramos ante un uso metafórico de regimen aplicado al campo de la filosofía (cf. Lucr. III 95. Sen. Ira III 25-4, Epist. 94-67, 16-3). CLITEMNESTRA constituirá uno de esos ejemplos claros de lo ingobernable de las pasiones humanas, una vez que ha soltado de su mano el timón, proinde omisi regimen e manibus meis AG. 141, se muestra dispuesta a marchar según sus palabras, quocumque me ira, quo dolor, quo spes feret AG. 142. OCTAVIA viene a añadir un matiz, el de aquella persona nacida ya con un generosus ardor, es decir una predisposición al furor, que viene por naturaleza de la poropia familia.

*animum dolentis nostra solatur fides
pietasque frustra: vincit immitis dolor
consilia nostra nec regi mentis potest
generosus ardor, sed malis uires capit.
OC. 51-54*

Sustineo:

Verbo que implica una carga que no se puede sorportar. SENECA advierte a NERÓN de la posibilidad de que dolor del pueblo no aguante una boda como la que planea:

*Uix sustinere possit hos thalamos dolor
uidere populi, sancta nec pietas sinat.
OC. 579-80.*

UIS:

En PHO. 156 hemos visto cómo EDIPO afirma toto dolore, uiribus totis ueni, hay pues una equiparación entre dolor y esa fuerza de la que se sirve, no sólo psíquica, sino también física. Por consiguiente uis se presenta como el resultado materializado de ese resentimiento encaminado hacia la acción. Uires es efecto pero a la vez causa de un nuevo dolor, es un círculo vicioso, como el de la propia venganza. Un dolor que es a la vez causa y efecto de la tristeza, de la ira y del duelo, sentimientos en los que se apoya la protagonista para resarcirse del odio a su marido. Es algo contra-natura, y por tanto capaz de complementar, de un modo instantáneo, esa tendencia innata a la violencia:

*Natura uires non dedit tantas tibi.
Dolor ira maeror miseriae luctus dabunt.
OC. 176.*

Del mismo modo en OC. 54 ya nos había dicho la nodriza al referirse al dolor de Octavia: malis uires capit. Toda esa llamarada de pasión explica no sólo las acciones individuales, sino también la historia de los pueblos. De ahí el miedo de ULISES a que pueda sobrevivir ASTIANACTE, semilla de un líder en potencia que puede liberar de nuevo los ejércitos de Troya contra los griegos. De tal manera dolor, se viene a erigir como juez de las acciones humanas, en opinión de ULISES, de una manera injusta:

*sic male relictus igne de magno cinis
uires resumit. Est quidem iniustus dolor
rerum aestimator: si tamen tecum exigas,
TR. 544-46*

Sortis humanae.

Ese dolor que toma de nuevo fuerzas de una manera exagerada es patente en MEDEA:

*Pauet animus, horret: magna perniciēs adest.
immane quantum augescit et semet dolor
accendit ipse uimque praeteritam integrat.*
ME. 670-72

Resignación:

En el diálogo que mantiene el CORO con HÉCUBA al principio de la obra, éste exhorta a golpearse el pecho con las manos en señal de dolor por su situación:

*iam nuda uocant pectora dextras.
Nunc, nunc uires exprome, dolor:
Rhoetea sonent litora planctu,
habitansque cauīs montibus Echo*
TR. 106-109

Parte lírica en la que vendría mejor la utilización de luctus, al tratarse de un llanto de muerte, sin embargo la relación uires-dolor es más fuerte que la de uires-luctus.

FLAMMAE:

Quizás donde se pueda establecer una relación más clara entre flamma y dolor sea en HOE. sobre todo con oraciones interrogativas e imperativas, a la hora de expresar el dolor femenino. En las palabras de la NODRIZA a DEYANIRA hay un quiasmo en encabalgamiento en el que flamma y dolorem se complementan. Los imperativos no hacen sino aumentar el valor afectivo de estos versos:

*haec ira satis est. NUT. Pectoris sani parum,
alumna, questus comprime et flammās doma;
frena dolorem. coniugem ostende Herculis.*
HOE. 275-77

Construcción muy parecida es la que encontramos en los consejos que le da la nodriza a IOLE, al tratar de convencerla para que se acomode a su nueva situación. Se repite del mismo modo el quiasmo y el encabalgamiento en el que dolorem no sólo ocupa el mismo lugar, sino que además está en el mismo caso:

*NUT. Quid ipsa flammās pascis et uastum foues
ultra dolorem? misera, quid cassum times?
dilexit Iolen: nempe cum staret parens*
HOE. 351 y sts.

De igual modo, volviendo de nuevo a DEYANIRA, Séneca recurre ahora un paralelismo, para describirnos cómo la protagonista intenta reanimar su ira:

*iam cessat ira – quid miser langues dolor?
perdis furorem, coniugis sanctae fidem
mihi reddis iterum. Quid uetas flammas ali?
HOE. 308-10.*

Medea y Clitemnestra:

La alusión simplemente a affectus da un aspecto más general a una serie de sentimientos contradictorios de MEDEA:

*Flammata facie, ex spiritum ex alto citat,
proclamat, oculos uberi fletu rigat,
renidet: omnis specimen affectus capit.
ME. 387-89.*

Por lo que se refiere a CLITEMNESTRA se nos va a añadir una más de las características de dolor, ajena a luctus, la del temor que lleva consigo la idea de la precipitación:

*quod ratio non quit, saepe sanauit mora.
CL. Maiora cruciant quam ut moras possim pati;
flammae medullas et cor exurunt meum;
mixtus dolori subdidit stimulos timor;
AG. 130-33*

Así dolor va a implicar una cadena de pasión, impetu, precipitación, irracionalidad, desenfreno, inmediatez, fuerza más física que racional, ardor etc. Cadena en la que todos sus eslabones se conectan dentro de una relación causa efecto, no siendo necesario en absoluto que todos ellos se den al mismo tiempo para que los resultados sean más o menos parecidos.

Soberanos soberbios e intransigentes:

No cabe duda de que otra manera de relación entre las llamas y el dolor va a ser la tortura, prueba que ANDRÓMACA está dispuesta a soportar con tal de salvar a su hijo:

*AN. Propone flammis, uulnera et diras mali
doloris artes et famem et saeuam sitim
uariasque pestes undique et ferrum inditum
TR. 582-84*

Séneca extiende aún más el campo de los tormentos que ha propuesto ULISES. También en AG. 988 oímos a EGISTO aumentar el número de estas torturas con la de la cárcel, obstrusa caeco carcere, y con per omnes torta poenarum modos 989. Podemos pues observar en algunos pasajes una excesiva tendencia de nuestro autor por lo macabro y lo esperpéntico.

Esta combinación del imperativo con sustantivos que indican fuego, hambre y crueldad, se deja ver también en las palabras de NERÓN, cuando se enfurece por la revuelta del vulgo el día de su boda con POPEA. Se muestra dispuesto a vengarse de un pueblo que pagará su osadía con las llamas, la miseria y el hambre mezclada con el duelo:

*ignes ruinae noxium populum premant
turpisque egestas, saeua cum luctu fames.
OC. 832-33*

Versos en los que ese luctu conlleva un grado más de dolor, es el hambre acompañada del sufrimiento por los muertos que ésta provocará. Mientras que en el primer ejemplo dolor supone meramente un simple instrumento para hacer hablar, en este segundo luctu implica algo más duradero y profundo. Dolor se perfila como algo más pasajero, instantáneo, pudiendo desembocar o no en la muerte, mientras que luctus deja adivinar la muerte segura de alguien.

ARDOR:

Es de resaltar la estrecha conexión que guarda este elemento con el resentimiento femenino. En este sentido Séneca se acerca más a Ovidio que a Virgilio. Nos situamos pues dentro de los tópicos de la poesía amorosa en los que el fuego y las llamas entran a jugar un papel muy importante. Pero quizás una de las características que diferencia las pasiones amorosas de nuestro autor de las de los demás es esa tendencia a la excesiva enumeración, que le lleva a caer en pleonasmos y hendiádis (verso 100), dentro de un sentido exageradamente dramático:

*Sed maior alius incubat maestae dolor.
non me quies nocturna, non altus sopor
soluere curis: alitur et crescit malum
et ardet intus qualis Aetneo uapor.
PHA. 99-102*

En estos casos el amor viene a ser sinónimo de cura, palabra que caracteriza sobre todo el estado de ánimo de FEDRA. De ahí el amplio campo de dolor incluido dentro de los affectus del hombre y que abarca desde cura a luctus, pasando por labor, aerumnae, etc.

Utiliza el mismo procedimiento en DEYANIRA. Si antes el mensajero equipara a EDIPO con un León, ahora la nodriza va a comparar a DEYANIRA con una tigresa, furiosa de celos por IOLE:

*incurrit, errat, sistit, in uultus dolor
processit omnis, pectori paene intimo
nihil est relictum; fletus insequitur minas.
.....
contenta uultu: nunc inardescunt genae,
pallor ruborem pellit et formas dolor
errat per omnes; queritur implorat gemit.
HOE. 247-53*

Observamos claramente cómo se establece un círculo semántico (a modo de Ring Composition) al principio y al final. Todo ello de una manera muy artificial y efectista en la que además juega un papel muy importante la aliteración en "r". Y, como fórmula matemática, Séneca recurre a lo mismo en el desasosegado amor de MEDEA, cuando nos dice: semet dolor / accendit ME. 671-72.

Una de las razones por las que NERÓN pretende deshacerse de OCTAVIA viene motivada por ese círculo vicioso de rencor y revancha que provoca dolor. Hemos visto en TR. 544 cómo ULISES temía a ASTIANACTE como germen de la nueva estirpe de Troya, del mismo modo Nerón teme a Octavia como sobreviviente de otro viejo linaje que puede tomar nuevas fuerzas. Así el emperador confiesa claramente su miedo de que la ira de la hija de Claudio decida tomarse justicia, tandem quod ardens statuit ulcisci dolor OC. 543.

Ese elemento activo que representa dolor frente a luctus lo convierte en el medio ideal para la venganza, del mismo modo que Virgilio nos representa a RÚTULO, deseoso de revancha, ... duris dolor ossibus ardet (AE. IX 66), en el momento en que intenta atacar el campamento de ENEAS.

AESTUS:

No acompaña muy frecuentemente este sustantivo a las expresiones de dolor. Mantiene su significado de calor ardiente, pasión, pero al mismo tiempo conlleva algo de agitación, de incertidumbre, propia de esa imagen que compara los sentimientos humanos con el oleaje del mar. Hace su aparición en el momento en que FEDRA recobra su consciencia y al ver a HIPÓLITO decide declararse ante él:

*Quis me dolori redidit atque aestus graues
reponit animo? quam bene excideram mihi!*
PHA. 589-90

También HÉRCULES cuando se siente cerca de la muerte y aliviado del dolor nos dice: tam bene excideras, dolor! (HOE. 1446).

SAEUUS:

Después de todo lo dicho, no es extraño que un adjetivo que deba acompañar de vez en cuando a dolor sea saeuus, propio de una ira que pretende provocar sufrimiento. Así podemos observarlo en compañía de contextos muy expresivos, donde se combinan las reacciones más extremas, como lo es la secuencia ira, dolor y odio, esta vez en la boca de JUNO:

*non sic abibunt odia; uiuaces aget
uiolentus iras animus et saeuus dolor
aeterna bella pace sublata geret.*
HF. 27-29.

Un indicador parecido de desmesura lo representa la actuación de DEYANIRA, incapaz de adaptarse a las circunstancias, donde el sustantivo odium se sitúa dentro de una contraposición muy clara:

*libet ire in enses. NUNT. Maior admisso tuus,
alumna, dolor est; culpa par odium exigat.
cur saeua modicis statuis? ut laesa es, dole.*
HOE. 444-46

JUNO y DEYANIRA son pues la causa de que una héroe de las características de HÉRCULES, capaz de soportar el peso del mundo, no pueda sostener ni el de sus rodillas:

*CHO. Quid non possit superare dolor?
quondam Getico durior Haemo
nec Parrhasio lentior axe
saeuo cessit membra dolori*

HOE. 1279-82

Volvemos de nuevo a la contraposición entre HÉRCULES y EDIPO, uno víctima de un dolor que no quiere que incida sobre los demás, el tebano como un fiero león de Libia, que recorre lleno de rabia el campo, echando espuma por la boca e intentando hacer recaer su amargura incluso sobre sus hijos. Reflejo ello de una contraposición entre el sabio y el hombre que no sabe soportar los avatares del destino:

*sudor per artus, spumat et uoluit minas
ac mersus alte magnus exundat dolor.
secum ipse saeuus grande nescioquid parat*

OE. 923-25

MINAE:

En HOE. siempre que se establece la relación entre dolor y minae se hace en boca de DEYANIRA, dolida por la traición de su marido. Sus amenazas buscan, como ya es natural en protagonistas de la tragedia (Medea, Atreo), algo que pueda estar acorde con su ira, no haciendo sino repetir modelos de las otras obras:

*..... commoda effigiem mihi
parem dolori: non capit pectus minas.*
HOE. 265-66

Sentimiento reflejado de igual manera en HOE. 249-252, HOE. 307-309.

En cuanto a MEDEA podemos observar una actitud semejante: omnis specimen affectus capit./ Haeret: minatur, 389. Sobre EDIPO cf. OE. 923-24.

METUS, TIMOR, PAUOR, TREMOR, HORREO:

Ante todo cabe hacer una diferencia semántica entre estos términos:

-METUERE: se dice de un miedo que viene de la comprensión del peligro que conlleva una cosa y que presupone un medio para evitarlo. Comporta además un temor al futuro.

-TIEMERE: es el espanto que provoca angustia y que proviene del reconocimiento de la propia debilidad y cobardía de la persona. Lleva por otra parte implícita la idea del temor a un peligro presente.

-PAUERE: Cicerón nos dice que pavor est metus loco movens mentem, es un miedo que perturba el espíritu haciéndolo vacilar, tener miedo y desanimarse.

-TREMERE: simplemente temblar de miedo.

-HORREO: se dice propiamente del hecho de ponérsele a uno los pelos de punta por el pánico.

Es frecuente si no la equiparación del temor y el dolor, si al menos una íntima relación entre estos dos conceptos. Equiparación que observamos muy clara en palabras como las de TIESTES:

*terror oberrat, subitos fundunt
oculi fletus, nec causa subest.
dolor an metus est? an habet lacrimas
magna uoluptas?*

TH. 966-69

Esta sinrazón del llanto nos la ha expresado ya anteriormente en TH. 943-44: quid flere iubes,/ nulla surgens dolor ex causa.

El CORO se presenta tras la reconciliación de los dos hermanos, alaba a ATREO por ésta y, para simbolizar la paz y tranquilidad reinante, utiliza la metáfora de las barcas en un mar sosegado (como antes lo ha hecho en PHA. al hablar de la Edad de Oro). Sin embargo nos advierte que, tras los momentos de placer, inmediatamente vienen los de dolor como en una tempestad:

*Nulla sors longa est: dolor ac uoluptas
inuicem cedunt; breuior uoluptas.*

TH. 595-96

Por muy fuerte que parezca la neutralización de dolor y luctus en este contexto del miedo, podemos observar algunas diferencias. Por ejemplo en la descripción que nos hace TESEO de los infiernos, dolor se emplea en unos versos más propios de luctus por su sentido macabro y de muerte. Sin embargo encontramos frendens dolor, el sustantivo acompañado de un participio de presente que indica actividad, un "rechinar de dientes". Mientras ater luctus no es más que un epíteto que viene a incidir sobre el carácter lúgubre y funesto de luctus. Es decir, frente a la ira contenida de frendens, que intenta desbordarse, observamos la pasividad del adjetivo ater:

*Metus Pauorque, Funus et frendens Dolor
aterque Luctus sequitur et Morbus tremens*

HF. 693-94

La yuxtaposición de elementos de carácter negativo, en boca de TESEO no es exclusiva de esta obra, cf. PHA. 851-52, luctus et lacrimae et dolor,/ in limine ipso maesta lamentatio.

Un pasaje muy parecido es la descripción de los males que EDIPO trata de imponerse a sí mismo mediante el destierro. Se repiten las palabras principales, incluso a dolor se le ha

añadido un adjetivo más fuerte rabidus, propio de una semántica más cercana a lo incontenible e irracional. Pero esta vez ater acompaña a pestis, muy relacionado con luctus:

*Violenta Fata et horridus Morbi tremor,
Maciesque et atra Pestis et rabidus Dolor,
mecum ite, mecum. ducibus his uti libet.
OE. 1659-61.*

Hay que advertir que el temor en muchos contextos es meramente un paso al dolor, un elemento de éste, por lo que en los "climax" las palabras que se refieren al miedo van delante y como culminación de éste las del dolor se posponen, cf. ME. 670-72. Asimismo el sufrimiento, tal es el caso de DEYANIRA, acarrea en el momento de su venganza un castigo digno de espanto, en ciertos casos equiparable al miedo que se tiene:

*.....-o nulla dolor
contente poena, quaere supplicia horrida,
incogitata, infanda, lunonem doce
HOE. 295-97*

En algunos de estos versos se nos pone en relación horreo-horridus y doleo-dolor, de HÉRCULES se nos dice non horreat (estilo indir.), non "dolet. Hay que señalar que horreo, conlleva lo inmediato, el espanto que hace a uno erizarse el pelo súbitamente. Esto concuerda muy bien con el sentido que muchas veces (no siempre) adquiere doleo, esa carga instantánea de sufrimiento que hace actuar frenéticamente:

*Uiden ut laudis conscia uirtus
non Lethaeos horreat amnes?
pudet auctoris, non morte dolet:
HOE. 1207-9*

Se da también el caso en que el temor provoca un resentimiento, que impide actuar, segnis dolor, propio de los cobardes. Un ejemplo de ello es la actitud que toma el vulgo de Roma ante las injusticias de NERÓN:

*cessat pietas dum nostra graui
compressa metu segnisque dolor.
Ubi Romani uis est populi,
fregit diros quae saepe duces,
OC. 674-77.*

Solamente cuando se pierde el temor a la muerte se empieza a actuar de acuerdo a lo que exige la uirtus. La postura de ANFITRIÓN es propia de sabio, quien no tiene miedo a las dificultades de la existencia pero que no está dispuesto tampoco a un sufrimiento inútil, por lo que no le importa suicidarse:

*AM. Nihil rogamus: noster in tuto est dolor.
natum potes seruare tu solus mihi,
eripere nec tu; maximum euasi metum:
HF. 1302-04*

Lo macabro y lo funesto:

En este apartado adquiere clara preponderancia luctus, ya que este tipo de miedo lleva la mayoría de las veces implícita la idea de la muerte. Así entre los prodigios que narra CREONTE a la vuelta de DELFOS, se nos presentan horror y luctus. En este caso horror va en el mismo contexto que luctus, porque si éste es un dolor fuera de lo normal, horror es al mismo tiempo que un miedo espontáneo, un miedo fuera de lo corriente, manifestado en el exterior físicamente, muy propio para las esperpénticas expresiones de quienes habitan los infiernos:

*tum torua Erinyes sonuit et caecus Furor
Horrorque et una quidquid aeternae creant
celantque tenebrae: Luctus auellens comam*
OE. 590-92

Trata JUNO de desencadenar todas las iras y furias contra HÉRCULES, entre ellas MEGERA. En estos versos horrendum viene dotado de un sentido físico y psíquico, la fealdad física de quien se describe concuerda con su fealdad espiritual, luctifica manu, proclive a causar, al mismo tiempo que espanto, la muerte:

*Incipite, famulae Ditis, ardentem citae
concutite pinum et agmen horrendum anguibus
Megaera ducat atque luctifica manu
uastam rogo flagrante corripit trabem.*
HF. 100-3

La aparición en sueños de la sombra de su hermano, unas veces envalentonado contra Nerón y otra tembloroso, provoca en OCTAVIA toda clase de reacciones: temblor, vacilación, miedo. Estos sentimientos, dado el contexto en que tienen lugar, son más propios de luctus, ya que la idea de la muerte y del llanto que ésta produce son sumamente patentes:

*uiolentus ense per latus nostrum rapit.
tunc tremor et ingens excutit somnos pavor
renouatque luctus et metus miserae mihi.*
OC. 122-24

Pero ese miedo, tanto por el presente como por el futuro, invade la vida de la protagonista de tal manera que hace imposible una manifestación física del dolor. Tenemos un timor proveniente de una debilidad interna que la agobia constantemente y que de vez en cuando se convierte en un metus más o menos controlable:

*me crudeli sorte parentes
raptos prohibet lugere timor
fratrisque necem deflere uetat,*
OC. 65-67

Advierte YOCASTA a su hijo POLINICES que si él mata a ETEOCLES llegará a llorarlo. Es un temor que tiende al futuro, al ser incierto qué es lo que pasará entre los dos hermanos:

*cum uiceris, lugebis. infaustas age
dimitte pugnas, libera patriam metu,
luctu parentes. POL*

.....
PHO. 641-43

Cura:

Cura se sitúa a medio camino entre dolor y luctus. De CURA se nos dice que est in conservatione bonorum. La posición de EDIPO y TIESTES hace que ambos estén constantemente renovando sus miedos y preocupaciones. Son dos obras en las que de un modo claro domina el miedo junto con un exagerado sufrimiento. Los dos simbolizan al hombre culpable, pero ansioso de perdón y justicia. Representan nuestras malas acciones y al ser humano sometido por su pasado que encara con temor el futuro.

No dejan traslucir la valentía de un héroe como HÉRCULES, símbolo del sabio, pero sí ponen su esfuerzo en volver a emprender ese camino de virtud del que un día se desviaron. No comprende Edipo cómo puede ser el responsable de la muerte de su padre, según vaticinan los oráculos, agitando su espíritu en un mar de dudas:

*Curas reuoluit animus et repetit metus.
obisse nostro Laium scelere autumant
OE. 764-65*

Unas de las características más comunes de TIESTES es su pauor, que lleva implícito una vacilación e indecisión a la vez que un timor por el presente y un metus por el futuro, prototipo del hombre inconstante, que funciona por impulsos anímicos más o menos elevados:

*Pectora longis hebetata malis,
iam sollicitas ponite curas.
fugiat maeror fugiatque pauor,
fugiat trepidi comes exilii
TH. 920 y sts.*

UINCO, LUCHA ENTRE EL DOLOR Y EL HOMBRE:

En las tragedias se establece pues una lucha dentro del personaje entre su fortaleza interna y las circunstancias externas que ha de soportar. No hay ni que decir que la victoria ante el dolor es algo imprescindible en la conducta de todo héroe trágico. De ahí que muchas veces la actuación del protagonista dependa de su capacidad de hacer frente a este sufrimiento:

Octavia:

OCTAVIA, como otra JUNO en la tierra (según las palabras de la nodriza), debe hacer frente a su sufrimiento con nobleza:

*soror Augusti coniunxque, graues
uince dolores.*

OC. 220-221:

Antes ya la NODRIZA le había recordado esto mismo: passa est similes ipsa dolores/ regina deum (OC. 201-204.). Esta alusión al dolor de la reina de los dioses la oímos también en los primeros versos de la AE. I, 9: quidue dolens regina deum tot uoluerit casus /...... Cabe notar que el dolor de JUNO conlleva consigo la mayoría de las veces la venganza, ya fuese contra ENEAS, HÉRCULES, etc. Si se compara la resignación que debe mostrar Octavia con la de Juno, se podría perdonar el gran deseo de venganza de la hija de Claudio, propio de la manera de actuar de una diosa.

Se trata de una pugna entre su sufrimiento y su capacidad de hacerle frente con la razón, como se puede deducir de los versos 52-53: uincit immitis dolor / consilia nostra. La NODRIZA en 213-14 le trae a la mente cómo el dolor de HÉRCULES, reprimido y llevado con sabiduría, consiguió vencer el yugo de servidumbre que le imponía JUNO:

*Vicit sapiens tamen obsequium
coniugis altae pressusque dolor.*
OC. 213-14.

Edipo:

ANTÍGONA del mismo modo recuerda a su padre su antigua valentía, la cual no se dejaba quebrantar por adversidad alguna:

*at hoc decebat roboris tanti uirum,
non esse sub dolore nec uictum malis
dare terga; non est, ut putas, uirtus, pater,
timere uitam, sed malis ingentibus
obstare nec su uertere ac retro dare.*
PHO. 190.

OCTAVIA y EDIPO no saben afrontar la situación que les agobia, pierden enseguida la confianza en sí y en los dioses, incapaces ambos de hacer frente a un destino que se impone a su consilium y a su ratio.

La maldición del padre se extiende a los hijos, y POLINICES, venza o no venza a su hermano, no logrará superar jamás el dolor que su muerte le producirá, al final de todo tendrá que llorarlo. Es el mismo círculo vicioso, un miembro de la misma familia hace derramar la sangre de otro, si antes lo fue Edipo, ahora toca convertirse en asesinos a sus hijos, en un irremisible duelo fratricida. De ahí las palabras de YOCASTA a POLINICES:

*in quo execrandum uictor admittit nefas,
si gaudet? hunc quem uincere infelix cupis,
cum uiceris, lugebis.*

PHO. 639-41:

Hércules y la resistencia a las dificultades:

Personaje diametralmente opuesto a los dos anteriores. Tanto EDIPO como OCTAVIA representan dos personalidades completamente abatidas por ese dolor interno al que no son capaces de sobreponerse. HÉRCULES por su parte es el símbolo del hombre que se cae y se vuelve a levantar, resignado ante la crueldad de los dioses. No quiere decir que no sufra los tormentos del dolor, así HILO comunica a su madre el inmenso sufrimiento que experimenta el Alcida a causa de la túnica envenenada de NESO:

*urit lues nescioqua; qui domuit feras,
ille ille uictor uincitur maeret dolet.*
HOE. 752-53

Su valentía se le da ya por supuesta. La nodriza trata de animar a DEYANIRA prediciéndole que Hércules vencerá como venció los demás trabajos:

*..... NUNT. Si noui Herculem,
aderit cruenti forsitan uictor mali
dolorque fractus cedit Alcidae tuo.*
HOE. 911-13

Pero la que va a resultar derrotada a la hora de la verdad, según las palabras de Hilo a Hércules, es la propia DEYANIRA: occidit dextra tua/ tuo dolore HOE. 1465-66. La última víctima del Alcida será precisamente su propia mujer, podemos decir que muere matando, y otra vez es dolor el responsable indirecto de esta muerte, como el de JUNO lo fue de MÉGARA y sus hijos. Aunque es verdad que el héroe llegará a superar sus sufrimientos, no deja sin embargo de haber un momento en el que prefiere los castigos más horribles a lo que está padeciendo:

*imploret orbis, si qua nascentur mala
nascatur alius: undique infelix caput
mactate saxis, uincite aerumnas meas.*
HOE. 1329-31.

Esto no recae en su demérito, ya que la valentía no depende de la resistencia ante los sufrimientos físicos. No es más valiente un hombre que resista más que otro los efectos de una carga, sino que ello depende de cómo la sobrelleve interiormente y sobre todo de la importancia que se le conceda. Además, si el ser humano no sintiese esa aflicción no adquiriría valor su esfuerzo ante ella.

Trojanas:

En TR. no sólo se lucha contra el dolor sino que, al contrario que en las tragedias dedicadas a HÉRCULES, se anima a manifestarlo. La única victoria aquí la supone el hecho de vencer el propio llanto, es HECUBA la que exhorta al coro de trojanas a llorar por la destrucción de su ciudad y sus desdichas presentes:

*placet hic habitus, placet:
Troada turbam.
Iterum luctus redeant ueteres,
solitum flendi uincite morem:
TR. 95-97.*

Se trata de un drama protagonizado por unas mujeres dolore uictae, pero no por su propia cobardía, ya que muestran valor en medio de su desdicha. Su dolor es más un resentimiento contra los griegos, que propia debilidad. No se puede decir que sean heroínas de la talla de HÉRCULES, pero no llegan a hacer recaer su desgracia sobre los demás, como lo hace EDIPO, y luchan por mantener su propia uirtus ante lo inevitable. No dejamos de encontrar cierta contradicción con las propias palabras de HÉCUBA cuando versos antes nos dice en el prólogo:

*Sed quid ruinas urbis euersae gemis,
uiuax senectus? respice infelix ad hos
luctus recentes: Troia iam uetus est malum.
TR. 41-43.*

PECTUS:

Pectus dolor, luctus.

Pectus no es sino la manifestación externa del corazón si lo tomamos como una metonimia, el continente por el contenido. Nos encontramos ante un sufrimiento en muchos casos relacionado con la idea de la muerte, pero de una manera un poco especial. No se trata de una aflicción sosegada sino desfogada. Ello se plasma en el gran número de sustantivos apropiados para este desasosigo, telo, ferro, non estmodus, furiose, furens, concita, lacrimas, uires, impulsu, que encuentran su paralelo en verbos que aludean a la fuerza y a los golpes, ferro obuium offerre, ferit, nuda uocant pectora dextras, quatit.

Se trata de una violencia con claros efectos teatrales, donde lo trágico se exagera de un modo excesivo. Contemplamos pues a ANFITRIÓN, pidiendo que su propio hijo le dispare un dardo que le cause la muerte:

*uiuax senectus? si piget luctus, habes
mortem paratam - Pectus en telo indue,
HF. 1027-28*

La locura constituye la respuesta de MEDEA a la sumisión de JASÓN frente a CREONTE, a quien su marido debió ofrecer la vida antes que traicionarla a ella:

*..... debuit ferro obuium
offerre pectus - melius, a melius, dolor
furiose, loquere.
ME. 138-40.*

A la hora de lamentar las desdichas de CASANDRA ni los sacerdotes de CIBELES¹¹ podrían hacerlo del modo adecuado, quienes en señal de duelo por el Frigio Atis, excitados golpean fieramente sus pechos. La exageración del sufrimiento no deja de seguir adoleciendo de cierto efecto de artificiosidad y melodrama:

*quae turratae turba parenti
pectora rauco concita buxo
ferit ut Phryum lugeat Attin.
non est lacrimis, Cassandra, modus,
AG. 688-91.*

En la narración de FILOCTETES sobre los últimos momentos de la vida de HÉRCULES, se alude al llanto de la madre que se golpea los pechos en señal de dolor, al tiempo que su hijo le reprocha las lágrimas que está derramando. Podemos observar además de una cierta demencia una gran ansiedad:

*Ingenuit omnis turba nec lacrimas dolor
cuiquam remisit. mater in luctum furens
diduxit avidum pectus atque utero tenus
HOE. 1667-69:*

Dentro de la misma línea, HÉCUBA exhorta a la troyanas a desbordar su pena mediante golpes en el pecho:

*iam nuda uocant pectora dextras.
Nunc, nunc uires exprome, dolor:
TR. 106-07.*

En HOE., al hacer presa del héroe el dolor, éste somete su pecho y corazón a un tormento propio de la agonía:

*..... . ecce lassatus malis
sopore fessas alligat uenas dolor
grauique anhelum pectus impulsu quatit.
HOE. 1412-15.*

Ya del suplicio de HÉRCULES se ha dicho antes: in uultus dolor/ processit omnis, pectori paene intimo/ nihil est relictum HOE. 247-49.

Pectus, cura:

Términos que guardan una conexión muy estrecha, sin que advirtamos en ellos la violencia manifestada por los anteriores. Hay una idea que suele rondar todos estos ejemplos en los que estos dos vocablos coinciden, a saber, la incesante preocupación de los poderosos, cuyo espíritu no puede estar nunca tranquilo debido a los avatares del propio poder. Ni siquiera el sueño, que logra calmar las preocupaciones, consigue liberar el corazón de los poderosos, tal como canta el coro de las mujeres de Micenas:

*non nox illis alma recessus
praebebat tutos,
non curarum somnus domitor¹²
pectora soluit.*

AG. 73-76

De igual modo el coro de mujeres de Etolia, al llorar las desdichas de DEYANIRA, insiste en lo mismo:

pectora pauper secura gerit:
HOE. 652.

TIESTES se nos presenta como un claro ejemplo de infortunio y de la adversidad del poder, Pectora longis hebetata malis, iam sollicitas ponite curas TH. 920-21.

JASÓN, agobiado, al igual que TIESTES, por innumerables males sólo ve en sus hijos el consuelo a una vida tan cargada de aflicción (hoc perusti pectoris/ curis leuamen ME. 547-48). La nodriza de FEDRA muestra un corazón abrumado por los innumerables males que se han cernido y que lo siguen haciendo sobre la casa de TESEO, a la que la fortuna no ha dejado de hostigar:

*NVT. Per has senectae splendidae supplex comas
fessumque curis pectus et cara ubera
precor, furorem siste teque ipsa adiuvā:
PHA. 246-48.*

UULTUS:

Dolor y uultus (más pasión que tristeza):

Existe una separación muy clara entre el sentimiento que se muestra y se guarda en el interior de cada ser, pectus, y la manifestación externa de éste en las expresiones del rostro, uultus. Para describirnos el sufrimiento de HÉRCULES se nos dice: in uultus dolor/ processit omnis, pectori paene intimo/ nihil est relictum.

En este dolor interior con repercusión externa toman parte también los celos de las esposas, engañadas por sus maridos y cuyo resentimiento deja claras huellas externas. Tal es el caso de CLITEMNESTRA, a quien la nodriza advierte AG. 128: licet ipsa sileas, totus in uultu est dolor. Palabras parecidas a las de JASON cuando nos describe los celos de su mujer, ME. 446: fert odia prae se: totus in uultu est dolor. En DEYANIRA podemos advertir un estado de ánimo similar al de las anteriores protagonistas, HOE. 250-53. Apasionado asimismo es el odio de OCTAVIA hacia su esposo, según las propias quejas de éste. También en este caso el resultado del dolor desemboca en la venganza:

*manifesta quamvis pectore insociabli
uultuque signa proderent odium mei,
tandem quod ardens statuit ulcisci dolor-
OC. 541-43.*

Nos hallamos pues ante un resentimiento que trata de salir como un volcán ardiente y que se trasluce en la expresión de la cara (tal es el significado etimológico de uultus). Es algo que no se puede apagar.

Luctus y uultus (más tristeza que pasión):

Dejamos ya el campo del amor y de los celos y pasamos a otro más terrible como es el de la consumación de aquellas venganzas que el sufrimiento provoca. Se trata ya de una aflicción muy diferente, que se relaciona con la muerte, como se trasluce en los siguientes ejemplos:

Se pregunta el coro, con el que termina el acto III, por qué viene el mensajero con rostro dolorido y lleno de lágrimas, iniciándose con ello, en el acto siguiente, el funesto relato de la muerte de Hipólito:

*o uane pudor falsumque decus!
Sed quid citato nuntius portat gradu
rigatque maestis lugubrem uultum genis?*
HA. 989-90

Al llegar el primo de Agamenón a la corte de éste, con gran asombro halla a ELECTRA sumida en la aflicción y el duelo¹¹:

*Quaenam ista lacrimis lugubrem uultum rigat
pauetque maesta? regium agnosco genus.*

AG. 922-23

Cuenta PIRRO ante AGAMENÓN las hazañas de su padre y las numerosas muertes que éste causó, entre ellas la de MEMNÓN, que produjo un inmenso dolor a su madre, la Aurora, cuyas lágrimas se transformaron en las gotas de rocío visibles todas las mañanas en los campos¹²:

*iacuit peremptus Hector ante oculos patris
patruisque Memnon, cuius ob luctum parens
pallente maestum protulit uultu diem;*
TR. 238-40

LA IDEA DE LA MUERTE Y DEL DOLOR.

Funus:

Funus hace referencia a la muerte, pero especialmente al momento del funeral y a toda la solemnidad que éste implica, donde la manifestación del luctus sobrepuja a la de dolor. La relación de éstas palabras se estrecha aún más en el cuadro de la terrible peste de Tebas:

*quin luctu in ipso luctus exoritur nouus,
suaeque circa funus exequiae cadunt.*
OE. 62-63.

En un acto de autosuficiencia moral, CASANDRA exhorta a las Troyanas a que lloren por sí mismas, ya que ella sola se basta para lamentar sus propias desgracias, entre las que ocupa un papel importante la muerte de los suyos:

*Cohibete lacrimas omne quas tempus petet,
Troades, et ipsae uestra lamentabili
lugete gemitu funera: aerumnae meae
socium recusant.*

AG. 659-662

De las diecisiete líneas yámbicas que terminan en palabras de cinco sílabas, más de la mitad se refieren a vocablos que tienen una relación parecida: lamentatio PHA. 852, inlaetabilis TR. 861, detestabilis TH. 23, execrabilis PHO. 223, implacabile OE. 935, intractabile PHA. 229, 271, 580.

Exhorta el coro al orbe entero para que lllore el funesto final de HÉRCULES, asimismo anima a los curetes y a los coribantes para que con sus armas originen un estruendo adecuado a su dolor. En este caso funus se ve reforzado, además de por lugere, por plangite:

*nunc Curetes, nunc Corybantes
arma Idaea quassate manu:
armis illum lugere decet.
nunc, nunc funus plangite uerum:*

HOE: 1877-80

Ambas manifestaciones se confunden de una manera especial en el terrible escenario de "los infiernos" Metus pauorque, Funus et frendens Dolor/ aterque Luctus sequitur HF. 694-95. Las secuencias yuxtapuestas, como en la que se enmarcan los versos anteriores, son del gusto de nuestro autor, que las encadena de una manera sucesiva y acumulativa, haciendo acompañar a la idea de la muerte de todo tipo de calamidades, propias de una obra trágica. Así el coro al final de OC. hace un recordatorio de los muchos ejemplos de desdichas que ha sufrido el linaje de los Claudios, entre ellos el de VIPSANIA AGRIPINA LA MAYOR, casada con Germánico, desterrada por Tiberio a Pandataria y castigada con crueles tormentos hasta morir:

*mox exilium, uerbera, saeuas
passa catenas, funera, luctus,
tandem letum cruciata diu.*

OC. 938-40

Mors:

Al hablársenos de Edipo, quien al marcharse se lleva con él todos los males que su conducta ha originado, observamos una secuencia sintácticamente parecida:

*Letum Luesque, Mors Labor Tabes Dolor,
comitatus illo dignus, excedent simul;*

OE. 652-53

Propio de un héroe es dolere más que lugere, el Alcida se duele externa e internamente

ante su muerte, no luget, ya que no piensa ni en su fin ni en sus funerales terrenos, sino en la gloria celestial que le aguarda, en este sentido un verbo como lugeo está fuera de lugar, comprendiéndose mejor la afirmación del coro cuando dice: *non morte dolet*, HOE. 1209. Además la única obsesión que le embarga en sus últimos momentos nos es otra que la poca gloria con la que muere debido al engaño de su propia mujer. Su carácter se expresa de un modo tajante al calificar el luctus como propio de personas viles. Todos se muestran compresivos con su dolor y como mortales le manifiestan su duelo, él en cambio, que tiende hacia el cielo, no admite el luctus de los suyos:

*proinde planctus pone, quos nato paret
genetrix inert; luctus in turpes eat:
uirtus in astra tendit, in mortem timor.*
HOE. 1969-71

Sin embargo sí es más propio de su madre, ALCMENA, dolere y lugere, lo segundo sobre todo en los últimos momentos de la vida de su hijo. Mientras él sigue calificando el dolor de ésta como "deforme", algo vergonzoso y vulgar:

*'Deforme letum, mater, Herculeum facis,
compesce lacrimas' inquit, 'introrsus dolor
femineus abeat;'*
HOE. 1673-75

Parecida es la aflicción de HÉCUBA, junto con la de su pueblo, al oír la noticia del destino cruel al que va a ser llevada su hija POLÍXENA. Aquí la muerte lleva implícita, como en la mayoría de los casos, la idea del luctu. El procedimiento es el mismo que el que utiliza en HOE., el hacernos ver el contraste entre la valentía de la hija (que considera la muerte como una verdadera boda, y no la que se le había preparado con PIRRO), frente al luctus de la madre:

*mortem putabat illud, hoc thalamos putat.
At misera luctu mater audito stupet;*
TR. 948-49

Nótese la similitud en los papeles de ANDRÓMACA y HÉCUBA, sin que se haga un esfuerzo visible por diferenciarlas.

Cuando Séneca hace referencia al dolor de AQUILES por su amigo, utiliza luctus, acentuando aun más la causa que llevó al Pelida a tomar la decisión de volver a las armas:

*aut cum ipse Pelides animos feroces
sustulit luctu celeremque saltu
Troades summis timuere muris,*
AG. 619 y sts.

SCELUS Y DOLOR:

La relación entre estos dos términos es sumamente estrecha. Dada el ansia de venganza que asume el resentimiento en nuestro autor, no es difícil comprender que una de las consecuencias fatales del dolor sea el asesinato. Es sintomático que scelus, al hablar del dolor,

sobrepue en aparición a otro sustantivo como es crimen, que no tiene una connotación tan fuerte. Por otra parte, después de haber analizado la conexión de dolor con sustantivos como ira, odium, furor, etc., es lógico que la realización material de esos sentimientos se plasme en acciones tales como el crimen, scelus.

Tanto MEDEA como ATREO resultan a la postre víctimas del mismo tipo de enfermedad psicológica, son los únicos que se van a servir sin ningún motivo de unos niños para realizar un acto execrable. Si la locura de HÉRCULES admite una disculpa por estar enajenado, y ULISES, al intentar matar a Astianacte, no hace sino tratar de evitar males mayores, MEDEA y ATREO no son sino ejemplo de hasta dónde puede llegar esa pasión humana mal controlada.

Medea:

La venganza de MEDEA hace que llegue a considerar el crimen como algo lógico, a la vez que a sus hijos el medio apropiado para realizarlo:

*haec uirgo feci; grauior exurgat dolor:
maiora iam me scelera post partus decent.
PHO. 49-50*

Nos damos cuenta claramente de cómo la protagonista se va haciendo poco a poco a la idea del asesinato como algo natural, a la vez que, al igual que en otras obras de Séneca, intenta ascender en la escala de crueldad:

*quam leuia fuerint quamque uulgaris notae
quae commodauit scelera. prolusit dolor
per ista noster: quid manus poterant rudes
ME. 906-08*

JASÓN trata de hacer bajar del tejado a su esposa en el momento en que está llevando a cabo ya su venganza. Se advierten pues tres pasos, el primero, el planteamiento del crimen, más tarde la concienciación de la protagonista de que éste es necesario, en tercer lugar su ejecución:

*Quicumque regum cladibus fidus¹⁵ doles,
concorre, ut ipsam sceleris auctorem horridi
capiamus. huc, huc, fortis armiferi cohors,
ME. 978-80*

Es el último paso el que nos resulta más esperpéntico, a la vez que típicamente senequíano, el del desvario mental fuera de toda lógica de una madre que trata de alargar la muerte de sus hijos para sacar mayor disfrute. Constituye un paso que va mucho más allá de la venganza:

*ME. Perfruere lento scelere, ne propera, dolor:
meus dies est; tempore accepto utimur.
ME. 1016-17*

Atreo:

Ya hemos señalado varias veces el paralelismo existente entre MEDEA y ATREO, Séneca ha cortado a estos dos personajes con un mismo patrón, dándoles psicologías similares como para demostrar que la locura y el desvarío mental no son inherentes a la diferencia sexual (la casa de los Claudios es un buen ejemplo de ello). Intenta maquinan ATREO, al igual que MEDEA, una venganza que sobrepase los límites de lo conocido, pues la de FILOMELA y PROCNE le parece cosa de poca importancia. Comenzamos pues a ver signos de la demencia de su dolor:

*Odrysia mensas – fateor, immane est scelus,
sed occupatum: maius hoc aliquid dolor
inueniat. animum Daulis inspira parens
TH. 273-75*

Su delirio llega al punto de creer que de su crimen depende la legitimidad de la sangre de sus hijos:

*..... perdideram scelus,
nisi sic doleres. liberos nasci mihi
credo, castis nunc fidem reddi toris.
TH. 1097-99*

Acusa a TIESTES de que el dolor que arrastra éste no está originado por la muerte de sus hijos, sino por no haberse adelantado a realizar una una venganza tan cruel. Se experimenta un cierto disfrute de la revancha que nos recuerda ese perfruere lento scelere, ..., dolor ME. 1016:

*AT. Scio quid queraris: scelere praerepto doles;
TH. 1104*

Deyanira:

Mujer que trata de vengarse de su marido, pero esta vez directamente contra él. La diferencia con MEDEA y ATREO es que, aunque a Deyanira el dolor la enloquece, su espíritu no llega a deleitarse en la muerte, llegando incluso al arrepentimiento. Se trata pues de un personaje más humano:

*..... DE. Maximum fieri scelus
et ipsa fateor, sed dolor fieri iubet.
HOE. 330-31.*

Luctus y scelus:

Un ejemplo de esta combinación la observamos en la persona de HÉRCULES. Cuando el héroe vuelve de su locura quiere saber quién ha sido el responsable de los crímenes que él mismo ha cometido. Su padre no se atreve a confesarle la verdad, haciendo recaer la culpa a la ira que le ha infundido JUNO:

*ad uos reuertor; genitor, hoc nostrum est scelus?
tacuere: nostrum est. AM Luctus est istic tuus,
crimen nouercae: casus hic culpa caret.
HF. 1199-1201*

En estos versos luctus, al contrario que dolor, no viene a ser la causa del crimen, no es el elemento activo, que desencadena esta acción, en este caso sería más bien una consecuencia de la acción de dolor:

FACINUS:

Su empleo resulta tan abundante como scelus, pero curiosamente se utiliza juntamente con el campo del dolor en las mismas tragedias y en boca de los mismos personajes. Entre ellos MEDEA que no se arrepiente de los crímenes hechos contra su familia, en beneficio de JASÓN. Éstos le han servido de prueba y experiencia para el que va a cometer ahora con una mano ya experta:

*..... . quaere materiam, dolor:
ad omne facinus non rudem dextram afferes.
ME. 914-15.*

En el diálogo que mantiene ATREO con un guardia de su séquito, éste, con unas palabras que parecen tomadas de MEDEA, le advierte que está dispuesto a sobrepasar todo asesinato conocido:

*..... SAT. Quid noui rabidus struis?
AT. Nil quod doloris capiat assueti modum;
nullum relinquam facinus et nullum est satis.
TH. 254-56.*

Ejemplos similares:

NERÓN quiere también hacer recaer su venganza contra la turba, a esta actitud se opone la del PREFECTO, mostrando un comportamiento parejo al que mantiene en TH. el guardián en su diálogo con Atreo. Este siente reparos a la órdenes del tirano, terminando por preguntarle si es el resentimiento el que va a establecer el castigo contra sus ciudadanos:

*PRF. Poenam dolor constituet in ciues tuos?
NE. Constituet, aetas nulla quam famae eximat.
OC. 856-57*

Idea que nos acerca un tanto a la del párodos del acto tercero en boca de un segundo coro de troyanas: quid nunc primum, dolor infelix, / quidue extremum deflere paras? AG. 649-50.

TRISTIS, MAESTUS.

No se puede establecer una regla o proporción en cuanto a la relación existente entre tristis y el campo del dolor.

Maestus (maeror, maereo, ..) y luctus:

Esto cambia en lo referente a maestus, adjetivo que parece mantenerse en unos contextos determinados. En los pasajes en que la muerte está más presente se estrecha la conexión entre el campo de maestus y el de lugeo. Tal es el caso del duelo de la AURORA por su hijo MEMNÓN, cuius ob luctum parens/ pallente maestum protulit uultu diem TR. 239-40; o el del llanto de NIOBE por sus hijos, convertida ella en triste piedra, riget superbo Tantalus luctu parens/ maestusque Phrygio manat in Sipylo lapis HF. 390-91. Es la vida de otro hijo la que está en juego, y otra madre, ANDROMACA, la que muestra su profundo dolor:

*magis haec timet, quam maeret. ingenio est opus.
 Alios parentes alloquit⁶ in luctu decet:
 TR. 618-19*

La muerte de HÉRCULES es del mismo modo llorada por DEYANIRA, HOE. 761 y sts.:

*luctum occupasti: prima, non sola Herculem,
 miseranda, maeres.*

EN OC. siempre que nos aparece luctus sólo lo hace en relación con maestus y no con tristis. Se trata de contextos, en los que la idea de la muerte se liga directamente a la de la tristeza de la protagonista. En los versos 46-48 leemos: ... maeret infelix soror/ eademque coniux nec graues luctus ualet/ ira coacta tegere Llega incluso OCTAVIA a envidiar a ELECTRA, a quien le fue posible al menos, llorar la muerte de su padre:

*OC. O mea nullis aequanda malis
 fortuna, licet
 repetam luctus, Electra, tuos:
 tibi maerenti caesum licuit
 OC. 57-59*

La propia protagonista nos describe su estado de ánimo como miseriis luctu obruta, maerore pressa, ... OC. 103-04.

También utiliza dolor, pero neutralizado con maeror, cuando la nodriza le pregunta de dónde tomará las fuerzas para vengarse de NERÓN, a lo que ella le contesta: dolor ira maeror miseriae luctus dabunt OC 176. No es que Séneca trate de justificar este odio que provoca NERÓN, pero, al referirse al dolor del pueblo, le advierte que, cuando los ciudadanos no pueden conseguir nada, se duelen con razón, nihil impetrare cum ualet, iuste dolet OC. 579-80.

Maestus y tristis:

En algún caso que otro maestus se ve reforzado por tristis, en esta idea de connotación fatal, que lleva implícita la muerte. Ello se advierte en el claro paralelismo entre el regreso de HÉRCULES de los infiernos y el de TESEO, a quien, según nos dice el coro con que finaliza el acto IV, tras volver del lugar de la muerte, la Fortuna en su infidelidad le hace lamentar tristemente su regreso:

*hic qui clari sidera mundi
nitidumque diem * * * morte relict
luget maestos tristis reditus*

PHA. 1144-46

Mediante una enálage el autor hace referencia a la luz que emite la luctuosa llama del Sol, de acuerdo al doloroso espectáculo que va a iluminar el amanecer, al hacer visible la peste que se ha apoderado de TEBAS:

*Iam nocte Titan dubius expulsa redit
et nube maestum squalida exoritur iubar,
lumenque flamma triste luctifica gerens
prospiciet auida peste solatas domos,
OE. 1-4*

Doleo, (dolor) y maestus:

Hallamos este tipo de relación en frases de un *sentido general*, que nos recuerdan ciertas sentencias filosófico-morales. Es el caso las palabras de HELENA, al tratar de justificar su actuación por su ambigua fidelidad ante los troyanos:

*HEL. Ratione quamvis careat et flecti¹⁷ neget
magnus dolor sociosque nonnumquam sui
maeroris ipsos oderit, causam tamen
possum tueri iudice infesto meam,
TR. 903-06*

En el Coro que cierra el acto IV de TR., se resalta del mismo modo el consuelo que supone el tener alguien que comparta el sufrimiento 1009, dulce maerenti populus dolentum. Es la misma aflicción que sienten todos aquellos que recogen uno a uno los miembros del malogrado Hipólito: maesta domini membra vestigant canes / necdum dolentum sedulus potuit labor / explere corpus PHA. 1109-10.

El caso de HÉRCULES es muy distinto, él sabe que va a morir, pero no llora su propia muerte, sino que como un héroe sufre el dolor que le conduce a ella, tratando de retenerse a duras penas las lágrimas, ille ille victor uincitur maeret dolet HOE. 752.

PUDEO, PUDOR Y DOLOR.

El sentido de la vergüenza va íntimamente ligado al del dolor. Hemos de tener en cuenta que estamos ante personajes que, aunque zarandeados por el destino, intentan no obstante mantener una dignidad ante las circunstancias. Admiten hasta cierto punto la desgracia y el infortunio, pero no sin dejar de mirar por lo único que les queda en medio de éste, su sentido del pudor. Así CLITEMNESTRA siente vergüenza y dolor sólo de pensar que su hija haya podido servir de víctima a un funesto sacrificio. Ello le lleva afirmarse más en su decisión de venganza contra su esposo:

*CL. Pudet doletque: Tyndaris, caeli genus,
lustrale classi Doricae peperit caput!*
AG, 162-63.

EDIPO al principio de la obra en su diálogo con CREONTE, propone los peores castigos para quien haya matado a LAYO, sin saber que no hace sino proferir maldiciones contra sí mismo. Es después esa conciencia de haber hecho algo vergonzoso la que impulsa al protagonista a una resolución tan draconiana en contra de su propia persona:

*hunc non quieta tecta, non fidi lares,
non hospitalis exulem tellus ferat:
thalamis pudendis doleat et prole impia;*
OE. 258-60

El Coro afirma que HÉRCULES no se duele de la muerte sino que se avergüenza de su responsable. Ya hemos señalado la íntima relación en muchos aspectos entre Edipo y el Alcida, dos personajes, víctimas del destino, subyugados por éste, pero que sin embargo intentan mantener una actitud digna y coherente, pese a todos los males que hayan podido cometer:

*Uiden ut laudis conscia uirtus
non Lethaeos horreat amnes?
pudet auctoris, non morte dolet:*
HOE. 1207-9

La SOMBRA DE AGRIPINA reniega de haber dado a luz tal hijo causa de pesar y aflicción para sus padres, hubiera deseado antes que crueles fieras hubieran despedazado sus entrañas. Vemos pues cómo incluso en el caso de personajes tan insensibles como Agripina es inevitable ese sentimiento de la vergüenza, que conlleva en sí un cierto arrepentimiento, pues las acciones del hijo no fueron menos reprochables que la de la madre:

*proauos patremque, nominis magni uiros,
quos nunc pudor luctusque perpetuus manet
ex te, nefande, meque quae talem tuli.*
OC. 641-43

FATA (COMPORTAMIENTO ANTE EL DOLOR Y EL DESTINO).

DEYANIRA decide vengarse del engaño de su marido mandándole la túnica envenenada, termina el acto II y ella se retira al interior de la casa para dirigir sus plegarias a la madre del terrible dios del amor, mientras exhorta a las mujeres de Calidón (coro de mujeres etolias) a que lloren sus desgracias:

*precibusque Amoris horridi matrem colam.
Uos, quas paternis extuli comites focis,
Calydoniae, lugete deflendam uicem.*
HOE. 580-82

Alejamiento de la sociedad:

Merece la pena analizar la postura ante el destino de los ciertos personajes, EDIPO quiere correr él solo con las consecuencias de su destino:

*Uiolenta Fata et horridus Morbi tremor,
Maciesque et atra Pestis et rabidus Dolor,
mecum ite, mecum. ducibus his uti libet.*
OE. 1659-61.

Postura un tanto parecida es la de HÉRCULES, quien lejos de desear compartir su desdicha con los demás, llega a suplicar a su padre JÚPITER que, si el dolor le arrancara algún grito, lo devuelva a los Lagos Estigios:

*.....: si uoces dolor
abstulerit ullas, pande tunc Stygios lacus
et redde fati; approba natum prius:*
HOE. 1710-12

Estas dos actitudes llevan a un extremo las exigencias del propio sabio estoico, ya no sólo es el destino o la divinidad los que niegan cualquier tipo de perdón a estos protagonistas, sino que son ellos mismos los que se separan de la sociedad en la que viven, en su empeño de mantener una conducta desacorde con el mundo en el que se encuentran. Son pues personajes ficticios, modelos que van más allá incluso de toda utopía deseable para cualquier buen comportamiento humano. Dan al destino una respuesta contra-natura.

El caso de OCTAVIA se acerca más al de EDIPO y al de HÉRCULES, pero sin las exigencias morales que éstos se imponen, se centra más en la idea del sabio estoico que aspira a la muerte sin más pretensiones. No se complace con el consuelo de nadie, ni desea por otra parte someterse a mayores castigos, ya que el menor contacto con el tirano le resulta un suplicio más duro que la misma muerte:

*poena nam gravior nece est
.....
timere nutus cuius obsequium meus
haud ferre posset fata post fratris
dolor scelere interempti,*
OC. 108 y sts

Al darse cuenta de lo inútil de sus lamentos, como escapatoria utópica, querría que los hados le concediesen alas de ruiseñor y poder volar alejándose del contacto con los hombres (OC. 916-19). Pretensión totalmente opuesta al ideal del sabio, cuyo deber es permanecer constantemente entre los hombres para guiarlos y conducirlos por el bien, pero por otra parte también se puede considerar como un reflejo de esa distancia que el filósofo estoico marca entre él y los demás hombres, simplemente vulgo, materia a la que educar.

Solidaridad en el dolor:

Mientras, por otra parte, el Coro que cierra el acto IV nos habla del consuelo que supone compartir las desdichas que el destino ha acarreado:

*Dulce maerenti populus dolentum,
dulce lamentis resonare gentes;
lenius luctus lacrimaeque mordent,
turba quas fletu similis frequentat.
semper a semper dolor est malignus:
gaudet in multos sua fata mitti*

TR. 1009-14.

Podemos observar de nuevo el uso del verbo resonare, muy del gusto de nuestro autor y de Ovidio. Es propio del latín del periodo que sigue a Augusto la progresiva asimilación de lentus hacia el significado de lenis. Con el verbo mordere, torrere o macerare, lentius denotaría una prolongada sensación de dolor. En cuanto al gozo que siente el hombre con las desgracias ajenas cf. de Ira III 43. 4, aut tu malum gaudium ex aliena [poena] percipias. Del mismo modo, en Marc. XII. 5, Séneca desprecia esta clase de alivio, malivolum solacii genus est turba miserorum. La filosofía de la Nueva Comedia da lugar a estos dos tipos de actitudes, como muy bien se puede leer en algunos fragmentos de MENANDRO.

Esta misma idea es la que se sonsaca de las palabras de ALCMENA, quien trata de calmar a HILO, cuando se queja de la pérdida en un mismo día de su padre y de su madre. Intenta hacerle comprender que él no hace sino soportar el mismo destino que sufre ella:

*AL. Compesce uoces, inclutum Alcidae genus
miseraeque fato similis Alcmene nepos:
longus dolorem forsitan uincet sopor.*

HOE. 1427-29.

Estos dos ejemplos contrastan de una manera clarísima con los anteriores, representan la faceta más humana del hombre que no huye de sus semejantes, sino que los necesita y los busca.

Determinismo:

Ambas posturas están, sin embargo, sujetas a un determinismo radical, así frente a las preocupaciones de EDIPO, el coro afirma que es inútil el martirizarse a sí mismo, ya que toda nuestra actuación está fijada por los dioses sin que podamos cambiar los hilos del inmutable huso:

*Fatis agimur: cedit fatis;
non sollicitae possunt curae
mutare rati stamina fusi.*

OE. 980-81

DUDA E INCERTIDUMBRE

La duda y la incertidumbre hacen que el corazón humano cometa errores a la hora de obrar en consecuencia. Un sufrimiento desenfrenado supone algo íntimamente unido con la irracionalidad, y por tanto parte esencial del camino equivocado al que conducen las pasiones. A MEDEA este sentimiento le hace que unas veces se le inflame su ira y otras se arrepienta:

..... *et illud uoce iam extrema peto,
ne, si qua noster dubius effudit dolor,
maneant in animo uerba: melioris tibi
ME. 553-55*

El dolor como algo incontrolable que funciona a base de primeros impulsos, casi mecánicos, se recoge asimismo en TH., Es la ansiedad que muestra ATREO por saber cuál será la reacción de su hermano cuando se entere de que se ha comido a sus propios hijos:

*libet uidere, capita natorum intuens,
quos det colores, uerba quae primus dolor
effundat aut ut spiritu expulso stupens
corpus rigescat. fructus hic operis mei est.
TH. 903-07*

Sin embargo en ocasiones es el propio sufrimiento el que hace que falten las palabras, como le sucede al coro del último acto de OC., al narrar los numerosos ejemplos de ingratitud del pueblo:

*..... plura referre
prohibet praesens exempla dolor.
OC. 890-91.*

Otra representante de un amor que también lleva a la muerte es FEDRA, a quien embarga la duda ante lo lícito o ilícito de su comportamiento:

*lucem recusant; nil idem dubiae placet,
artusque uarie iactat incertus dolor.
PHA. 365-66*

Tal es la relación que existe entre estas dos palabras, que el fin de la incertidumbre de FEDRA va ligado con el del pretendido fin de su dolor:

*tibi mutor uni. certa descendi ad preces:
finem hic dolori faciet aut uitae dies.
PHA. 6669-70.*

HIJOS

Como consuelo de los sufrimientos de los padres:

Es algo inherente a la tragedia, en el sentido de que, son ellos los que en muchos casos

se erigen en su parte central y más emotiva. Son utilizados para despertar aun más la compasión o la ira de los espectadores. Debido a unos ciertos ideales morales, el comportamiento de éstos ante los padres y viceversa hace resaltar de un modo más claro el carácter del protagonista. Sería propia de un héroe una actitud generosa frente a su progenitor. En HÉRCULES se nos da la imagen de un hijo que ha causado y sufre dolor, pero que en una lucha diaria no le faltan momentos de ternura para con su familia, siempre que los dioses no le ofusquen su mente:

..... AM. *Hanc manum amplector libens,
hac nisus ibo, pectori hanc aegro admouens
pellam dolores.* HE. *Quem locum profugus petam?*
HF: 1319-21

Postura heroica es asimismo la de ANDRÓMACA, quien trata de sacrificar su vida por la de su hijo, por más que su esfuerzo resulte inútil:

AN. *Breuem moram largire, dum ocium parens
nato supremum reddo et amplexu ultimo
avidos dolores satio.* UL. *Misereri tui*
TR. 760-62.

Hijos como víctima de una venganza:

Vuelve a ser en dos tragedias donde el drama de la muerte de los descendientes se da una manera más dramática. JASON pide a su esposa que, ya que ha matado a uno de sus hijos, perdone al otro. Pero a ésta la muerte de uno solo le parece insuficiente, está dispuesta además a escrutar con el hierro su vientre por si queda alguna huella en él del antiguo amor.

Palabras que nos recuerdan las de AGRIPINA en OC. 368-71, cuando señala al verdugo que la va a matar el vientre donde éste debe dirigir la espada, vientre que ha engendrado un monstruo como NERON. DEYANIRA se manifiesta dispuesta a arrancar de las entrañas de IOLE el fruto que está obtenga de su unión con HÉRCULES, HOE. 345:

ME. *Hac qua recusas, qua doles, ferrum exigam.
i nunc, superbe, uirginum thalamos pete,
ME. Si posset una caede satiari manus,
nullam petisset. ut duos perimam, tamen
nimium est dolori numerus angustus meo.*
ME. 1007-11

Sin embargo en ME. el asesinato de sus hijos adquiere un cierto sentido de ritual, de sacrificio, que se plasma en la utilización del verbo lito. Es un sacrificio para expiar un amor:

*bene est, peractum est. plura non habui, dolor,
quae tibi litarem. lumina huc tumida alleua,
ingrate Iason. coniugem agnoscis tuam?*
ME. 1019-21

Hay que recordar, siguiendo con las semejanzas entre la hechicera y ATREO, que el lugar en que éste realiza el asesinato de los hijos de su hermano no está exento de ciertas connotaciones del mundo del ritual. Rito que terminará en la desesperación de TIESTES en el momento que llama a sus hijos, sin saber que los ha devorado con sus propios dientes:

*Adeste, nati, genitor infelix uocat,
adeste. uisis fugiet hic uobis dolor-*
TH. 1002-003

Tanto TIESTES como JASÓN se revelan ante los ojos de los espectadores como presuntos inocentes, cuyo pasado parece lucir sin tacha. Todos sabemos que en realidad son culpables y hasta cierto punto merecedores de un castigo, sin embargo es la crueldad de la venganza de la que son víctimas la que les hace granjearse las simpatías del espectador o lector.

Víctimas de la actuación de los padres:

Reprocha OCTAVIA a su madre muerta, MESALINA, la impúdica boda que celebró a espaldas de Claudio, nupcias que arrastraron a toda su familia a la desgracia:

*heu, nostra ferro meque perpetuo obruit
extincta luctu; coniugem traxit suum
natumque ad umbras, prodidit lapsam domum.*
OC. 267-69

Ante esto la NODRIZA le pide que deje de recordar la desdichada vida de ésta, quien con la muerte ya recibió su castigo:

NVT. Renouare¹⁸ luctus parce cum fletu pios,
OC. 270

Agripina:

Madre que trata de vengarse de su hijo incluso después de muerta. Si sombras como las de TÁNTALO en TH. y TIESTES en AG. no juegan un papel decisivo en la obra, AGRIPINA maldice a NERÓN e intenta precipitar el resultado trágico de la obra. Su sombra aparece dispuesta a encabezar el cortejo nupcial de su hijo con un antorcha de la Estige, cuya llama desea convertir en fúnebres hogueras:

*.....: nubat his flammis meo
Poppaea nato iuncta, quas uindex manus
dolorque matris uertet ad tristes rogos.*
OC. 595-97

LUGEO

Significado:

Si DOLEO significa sentir dolor en general, LUGEO viene a matizar más este significado al equivaler a "entristecerse, estar triste interiormente", mostrando la tristeza exteriormente, ya sea mediante el vestido, el grito, etc., especialmente en los casos de muerte o en alguna otra desgracia.

Puede utilizarse en un sentido absoluto o con un complemento en acusativo, en este último caso se puede traducir por "llorar, lamentar".. De ahí que pase también a significar "llevar luto en señal de duelo", *nec lugentibus id facere fas est, Liv 22, 56*. Es un verbo antiguo que se encuentra ya en Ennio, muy usual pero que no se ha extendido a las lenguas romances.

Por sus parte LUCTUS señala el "duelo" y la "aflicción". Indica un dolor profundo y prolongado como el que se siente tras una catástrofe, la muerte de un padre, la ruina de la patria, según Cicerón *Luctus est aegritudo, ex eius qui carus fuit interitu acerbo Cic.* De él deriva LUGUBRIS, "de luto, o que causa luto" (sobre todo en poesía), y en menor proporción "lamentable", de este adjetivo proviene LUGUBRIA, "traje de luto".

De menor uso son LUCTIFER HF. 687, LUCTIFICUS, LUCTISONUS, LUCTIFICABILIS, LUGIUM en el bajo latín, palabras más propias de la poesía. Formas verbales tardías y raras son ELUGEO, "valde lugeo", PROLUGEO, *prolugere dicuntur qui solito diutius lugent* Paul. ex Fest. p. 226 Müll, LUGIO, como "dolío", y LUGO, estos dos últimos en inscripciones vienen a sustituir a LUGEO.

Etimología:

Se puede establecer su relación con el gr. *λοιγός, λυγρός, λευγαλέος* "triste, digno de compasión", pertenece sin duda a una raíz que significa "romper". Estas palabras hacen alusión a violentos rituales de duelo. Cf. skr. "rejāti", lit. "láuziu" (rompo), e "lúztu" (me rompo).

HR			1			1			1			1		4
TR	1	1	1			4			2	1		2		12
PHO			1											1
PHA						1								1
OH	2					1								3
AG							1					1		2
TH	1												2	3
HOH						2			1			3		6
OC	5	3	1									1	13	13
TO-	9	4	4			9	1	1	4	1		8	5	45
TAL		13			4		10			5			13	

T. 34. L. 11

LUGEO

	ACT I	ACT II	ACT III	ACT IV	ACT V	TO-
	I	L	T	L	T	L
HR						1
TR		2			3	5
PHO			1			1
PHA					1	1
AG				1	2	4
HOH		1			2	4
OC		1				1
TO-		4	1		4	4
TAL		4	1	1	8	3
						17

T. 8. L. 9.

LUGUBRIS

	ACT I		ACT II		ACT III		ACT IV		ACT V		TO-TAL
	T	L	T	L	T	L	T	L	T	L	
HF											
TR											
PHO											
ME											
PHA					1				1		2
OE					1						1
AG									1		1
TH											
HOE											
OC											
TO-TAL					2				2		4

TOTAL

	LUCTUS	LUCTIFICUS	LUCTIFER	LUGUBRIS	LUGEO
HF.	4	1	1	1	1
TR.	12				5
PHO.	1	1			1
ME.			1		
PHA.		1		2	1
OE.	2	2		1	
AG.	1			1	4
TH.	2				
HOE.	6				4
OC.	14				1
Total	42	5	2	5	17

LUCTIFER, LUCTIFICUS.

La utilización de estos adjetivos se va a encontrar especificada por Séneca en unos contextos determinados, como en los de:

Palabras que conllevan la muerte:

Tal es el matiz de la afirmación de EDIPO, quien no deja de lamentar el haber sido marido de su madre, rival de su propio padre y hermano de sus hijos. Un enigma parecido ni la luctuosa peste de Tebas, la Esfinge, le hubiera podido proponer:

..... *saeua Thebarum lues*
luctifica caecis uerba committens modis
quid simile posuit, quid tam inextricabile?
 PHO. 131-33

Siguiendo en el campo de los presagios y de la adivinación, podemos leer lo que nos dice TESEO sobre los infiernos, hic uultur, illic luctifer bubo gemit/ omenque triste resonat infaustae strigis HF. 687-88. Palabras asimismo de muerte son las que le trae el MENSAJERO a TESEO, al narrarle la muerte de su hijo:

NUN. *Uocem dolori lingua luctificam negat.*
 TH. *Proloquere, quae sors aggrauet quassam domum.*
 PHA. 995-6

EL fuego, el calor y la muerte:

El Titán hace su aparición sobre la ciudad de Tebas llevando su luz triste de luctuosa llama, lumenque flamma triste luctifica gerens OE. 3. Pero CREONTE deja entrever a EDIPO que la verdadera causa de la enfermedad que contamina la ciudad es el "amor maternal" y no el funesto soplo del Austro:

maternus amor est. patria, non ira deum,
sed scelere raperis: non graui flatu tibi
luctificus Auster nec parum pluuiio aethere
satiata tellus halitu sicco nocet,
 OE. 630-33

Esta alusión al llanto de la naturaleza no es extraña incluso con el verbo lugeo, como podemos observar en la exhortación del coro de HF. para que los cielos y tierras lloren a HÉRCULES, a la vez que invoca a los dioses, astros y al sueño para que vengan en auxilio del héroe:

Lugeat aether magnusque parens
aetheris alti tellusque ferax
 HF. 1054-55

Una representante destacada de la propia muerte es HÉCATE. Como señal de que sus ruegos han sido oídos, asegura MEDEA que Hécate ha hecho brotar de su antorcha llamas

sacrosantas:

*Uota tenentur: ter latratus
audax Hecate dedit et sacros
edidit ignes face luctifera.*

ME. 840-42

El fuego asimismo servirá de instrumento a la venganza de de JUNO, quien trata de desencadenar todas las iras y furias contra HÉRCULES, entre ellas MEGERA portando una untazón arrancado de una ardiente hoguera:

*..... agmen horrendum anguibus
Megaera ducat atque luctifica manu
uastam rogo flagrante corripit trabem.*

HF. 101-3

CARÁCTER FUERTEMENTE PERSONAL DE "LUCTUS".

Hay determinadas escenas y especialmente personajes en las que el uso de los adjetivos posesivos (o pronombres personales) se concentra de un modo especial, con el objeto de resaltar una idea muy particular de dolor. No es que con dolor no sea frecuente el uso del adjetivo posesivo, sino que su proporción es mayor en compañía de luctus, por otra parte no existe esa concentración en dolor, mucho más repartido entre los diferentes protagonistas.

Troyanas (dolor de las madres ante las muertes de sus hijos):

Es en esta obra donde la pena adquiere un matiz mucho más particular, de modo que de una manera más clara que en otras tragedias podemos hallar diversos niveles y planos de sufrimiento, sin que se contabilice ningún adjetivo posesivo que acompañe a dolor.

Ante el sacrificio de POLÍXENA, ANDRÓMACA asegura a HÉCUBA que es por las troyanas mismas por quienes han de llorar, y no por la joven, que morirá y será enterrada en el suelo patrio, mientras que ellas se verán repartidas por diversos países. Hay una cierta monopolización del sufrimiento por parte de estas dos protagonistas:

*AN. Nos, Hecuba, nos, nos, Hecuba, lugendae sumus,
quas mota classis huc et huc sparsas feret¹⁷;*

TR. 969-70

Sin embargo esta monopolización es mucho más fuerte en HÉCUBA, abuela del pequeño y madre de la joven. De tal suerte que escuchamos de su boca palabras como:

*Quoscumque luctus fleueris, flebis meos:
sua quemque tantum, me omnium clades premit;*

TR. 1060-61

Esta excesiva concentración en la persona de HÉCUBA se evidencia claramente en la preferencia que toma Séneca por ella en el momento en que llega el MENSAJERO junto a ésta y a Andrómaca con el fin de contarles los sacrificios respectivos de Astianacte y Polixena:

*quod tam ferum, tam triste bis quinis scelus
Mars uidit annis? quid prius referens gemam,
tuosne potius, an tuos luctus, anus?*

TR. 1057-59

Este valor especial del pronombre y adjetivo se revela de un modo claro en la repetición enfática claramente visible en nos, nos, meos,/ ...me....., tuos,.... tuos.

Ya versos antes HELENA, después defender su causa ante las troyanas, había pedido a ANDRÓMACA que dejase de un lado su propio dolor y tratase de doblegar la voluntad de POLÍXENA, quien cree está destinada al matrimonio con Pirro:

*..... Nunc hanc luctibus paulum tuis,
Andromacha, omissis flecte -*

TR. 924-25

Es curioso el papel de ausente de la hija de Hécuba, cuya actuación debe ser casi adivinada por el espectador. El fin de esta heroína, como la de HIPÓLITO, es de los más injustos de las tragedias. Es la muerte de la juventud la que prefieren los dioses, ambos representan a su edad un prematuro ideal del sabio paciente ante los avatares del destino.

El carácter tan particular de lugeo y luctus hace que parezca que dentro de la misma tragedia haya otras más pequeñas en diversos planos, en las que cada personaje tiene su mundo y su parcela de sufrimiento. Así pues el dolor de HELENA es muy singular y difiere del de Casandra, Andrómaca, o Hécuba. Ella se encuentra como OCTAVIA, obligada a ocultar su propio dolor, su propia tragedia, que es la de su duelo por PARIS:

*..... luget Andromacha Hectorem
et Hecuba Priamum: solus occulte Paris
lugendus Helenae est.*

TR. 907-10

Todo esto no nos ha de extrañar en la reina de Troya, ya que, según la propia Andrómaca, PRÍAMO era un rey que daba gran importancia a las manifestaciones de duelo por la muerte de alguno de los suyos, y que no escatimaba dinero al tratarse de funerales:

*opibusque magnis struxit, in luctus suos
rex non avarus: optume credam patri-*

TR. 485-86

Otra anciana madre, ALCMENA nos describe cómo HÉRCULES vuelve a recobrar su conciencia y el dolor que experimenta ella ante los padecimientos de éste:

*Sed ecce, lassam deserit mentem quies
redditque morbo corpus et luctum mihi.*

HOE. 1430-31

Ante el crimen que ha cometido Hércules, su padre trata de convencerle de su inocencia,

echando las culpas de todo ello a la venganza de JUNO:

.....; *genitor, hoc nostrum est scelus?*
tacuerunt: nostrum est. AM Luctus est istic tuus,
crimen nouercae:t.

HF. 1199-1201

Es clara la agitación interna que siente TIESTES por la desgracia que él mismo se presagia, todo este marasmo de sentimientos se recoge al final en un dativo ético, en un tibi, que nos da a entender que todo ello no son sino figuraciones tuyas sin ningún fundamento, como consecuencia de un dolor y temor muy particular. Pese a que el espíritu de TIESTES quiere tranquilizarse y recobrar la alegría, su mente le guía en otra dirección, con señales del duelo que le espera, como negra tempestad que se adivina aunque no se vea:

Mittit luctus signa futuri
mens ante sui praesaga mali:
instat nautis fera tempestas,
cum sine uento tranquilla tument.
Quos tibi luctus quosue tumultus
figis, demens?

TH. 957 y sts.

Octavia:

Nos hallamos frente a una psicología que recibe una atención muy parecida por parte de Séneca. OCTAVIA exagera su mala suerte si la comparamos con la de ELECTRA, anteponiendo sus propios males a los de los demás, nullis aequanda malis:

OC. O mea nullis aequanda malis
fortuna, licet
repetam luctus, Electra, tuos:

OC. 57-58

Su desconsuelo, como el de ELECTRA, es patente y ante la pérdida ya de un apoyo tal como lo fue su hermano, la protagonista sólo vive para llorar a su familia, víctima del tirano, que le ha arrebatado también la grandeza de su nombre. Este refugio en su propio mundo y persona se refleja claramente con el uso de mihi y luctus meos:

in quo fuerat spes una mihi
totque malorum breue solamen.
nunc in luctus seruata meos
magni resto nominis umbra.

OC. 70-71

Cada vez más desligada de la sociedad y del mundo en que vive, desea tornarse en ave voladora y rehuir el contacto con los hombres:

*cuius pennas utinam miserae
mihi fata darent!
fugerem luctus ablata meos
penna uolucris procul et coetus*

OC. 916-19

En AG., vuelve Séneca a servirse del mito del ruiseñor, FILOMELA y la golondrina, PROCNE, aves que por ellas solas no podrán llorar, según la respuesta del coro a CASANDRA, todas las desgracias que le agobian a ella, lugere tuam (non) poterit digne/ conquesta domum AG. 676-77. Ello parece entrar en contradicción con la resistencia que muestra más tarde a ser exiliada y a no poder morir en su propia patria, según las órdenes de la nueva emperatriz:

*sin caede mea cumulare parat
luctus nostros, inuidet etiam
cur in patria mihi saeva mori?*

OC. 903-05

En la mayoría de estos ejemplos observamos la aparición del pronombre mihi, que no hace sino acentuar ese papel del adjetivo posesivo. Sólo nos topamos con un ejemplo en que un adjetivo posesivo vaya con dolor, pero esta vez el que habla es NERÓN, ansioso de vengarse de su mujer, por pensar que ella ha sublevado al pueblo. Séneca pues pone mucho cuidado en identificar meus luctus con OCTAVIA y meus dolor con NERÓN, ya que en estos versos dolor se identifica con esa fuerza desbocada que conduce a la locura y la venganza:

*suspecta coniunx et soror semper mihi,
tandem dolori spiritum reddat meo
iramque nostram sanguine extinguat suo;*

OC. 828-30

LUGUBRIS.

La relación de este adjetivo con la muerte es clara y patente, utilizándose en escenas marcadas por un patetismo similar. Su uso no es muy extenso, pero sí muy localizado y significativo. Destacan las escenas en las que en un mismo contexto recurre a una expresión interrogativa muy parecida. En el asombro del coro ante la llegada del MENSAJERO, portador de la horrible noticia de la muerte de HIPÓLITO, oímos:

*Sed quid citato nuntius portat gradu
rigatque maestis lugubrem uultum genis?*

PHA. 989-90

La mención de las mejillas aparece en la misma obra de otra manera en el momento en el que TESEO recompone uno por uno los miembros del cuerpo de su hijo:

*durate trepidae lugubri officio manus,
fletusque largos sistite, arentes genae,*

PHA. 1262-63

Pero no sólo se puede ver una similitud en las escenas, sino que siguiendo la tendencia

de Séneca, no es extraña la repetición de estructuras, como en el momento de la llegada a casa de AGAMENÓN de su primo ESTROFIO, quien asombrado oye las lamentaciones de ELECTRA, Quaenam ista lacrimis lugubrem uultum rigat AG. 922. Se recurre a un esquema parecido al aludir al regreso de HÉRCULES de los infiernos, atónito ante el sufrimiento en que encuentra sumida a su familia:

*HE. Unde iste, genitor, squalor et lugubribus
amicta coniunx? unde tam foedo obsiti
paedore nati? quae domum clades grauat?*
HF. 626-28

Escena aparte un tanto singular es la que nos hace referencia al aliño exterior que presenta el SACERDOTE de Delfos, según nos lo describe CREONTE:

*squalente cultu maestus ingreditur senex,
lugubris imos palla perfundit pedes,
mortifera canam taxus adstringit comam.*
OE. 554-55

CURA

Se trata de una forma atestiguada desde muy antiguo, *koisa, cf. peligni. "coisatens" (curauerunt), y formas epigráficas "coirauit", "coerauit". Significa "cuidado, atención, empeño, diligencia, esfuerzo, trabajo", semántica muy cercana a la de "inquietud, preocupación, cuidado". Esta preocupación se llega a confundir con el sentimiento amoroso, sobre todo en poesía, y, acercándose a la semántica del dolor, puede identificarse con la pena, afán, aflicción, etc..

Ya en otro campo que se aparta del objeto de nuestro estudio, esta solucitud se aplica al empeño de un cargo en la administración, o en la carrera forense, y si se trata de la medicina, estaremos hablando de un "cuidado o tratamiento".

Como denominativo derivado tenemos el verbo CURO "cuidar, o preocuparse por", que recoge la semántica del sustantivo. Por lo que respecta a los compuestos verbales disponemos de ACCURO "cuidar con esmero, con diligencia", como verbo es empleado abundantemente por Plauto y Terencio, poco en el período clásico, donde se prefiere el participio ACCURATUS "hecho con esmero, con cuidado", "selecto, refinado", muy abundante en Cicerón. PERCURO "cuidar hasta el fin, curar", quizás no utilizado antes de Augusto. PROCURO "ocuparse de administrar, dirigir, estar encargado de", viene a ser sinónimo de curam gero, muy abundante en el período clásico, en el arcaico y postclásico puede regir incluso dativo.

CURABILIS, "que es de cuidado, que debe inquietar", Juvenal. CURATIO, que implica la acción verbal de cuidar o de ocuparse de algo, ocupación, cura médica, tratamiento; cargo (de una magistratura, c. munerum, ludorum, etc.), tutela. En el período arcaico tenemos CURATURA, "cuidado diligente, atento" Ter. Eun. 2, 3, 25.

CURIOSUS: sin duda formado según "studiosus", equivale a "cuidadoso, escrupuloso, cuidadoso con exceso, minucioso", en época imperial "espía". Sin embargo el sustantivo CURIOSITAS, aunque utilizado por Cicerón, es de empleo raro y tardío. A ellos se oponen respectivamente INCURIOSUS, clásico y frecuente, e INCURIOSITAS, de escaso uso y tardío, ante el más común INCURIA, "incuria, negligencia, abandono, desidia, indiferencia". Con el mismo prefijo INCURABILIS "incurable, sin remedio" resulta raro y tardío, Hist. Eccl. 2, 6.

Y con un prefijo un tanto particular SECURUS "libre de cuidado o preocupación, sin temor, tranquilo", "que da tranquilidad, o está exento de peligro", muy frecuente y clásico, por lo que respecta a su formación cf. SEDULUS. EXCURATUS, "muy bien cuidado", aunque aparece en Plauto, Cas. 3, 6, 6, es de uso muy escaso. CURATOR por su parte pertenece más al lenguaje de la administración, "procurador, encargado, administrador".

Etimología:

Su cercanía con ~~tetima~~ ^{tetima}, "estoy abatido, triste, inquieto", choca con el hecho de que la -t- del griego supone una albeovelar -kw- que en peligno. ocasionaría -p-, no -c-. El peligno tiene "coisatens".

La grafía "courare", CIL IX 3574, puede que tenga un diptongo falsamente arcaizante; "coraueront", de Prenestre, CIL XIV 2847, representa sin duda un tratamiento dialectal del -oi-.

FRECUENCIAS

CURA

	ACT I	ACT II	ACT III	ACT IV	ACT V	NO-TAL
T	1	1	1	1	1	
L						
HF	1			1		2
TR			1			1
PHO	1					1
MB		1				1
PHA	3	6			1	11
OE	1	1		1		4
AG		2			1	3
TH		1				2
OC	1	1	1			3
TO-	6	5	9	1	1	2
TAL	11	10	2	3	2	28

T. 17

L. 11

CURO

	ACT I	ACT II	ACT III	ACT IV	ACT V	NO-TAL
T	1	1	1	1	1	
L						
MF				1		1
OE		1				1
TO-		1		1		2
TAL		1	1			

IN CONSERUATIONE BONORUM.

Se advierte una contraposición entre las palabras de un soberano ávido de venganza y las de un simple soldadado, atónito ante los planes de éste. Frente al poder sin límite de que hace gala ATREO, su escolta le opone el pudor, la preocupación por la justicia y la lealtad a los dioses y hombres:

*AT. Ubicumque tantum honesta dominanti licent,
 precario regnatur. SAT. Ubi non est pudor
 nec cura iuris sanctitas pietas fides,
 instabile regnum est. AT. Sanctitas pietas fides
 TH. 214-17*

CREONTE trata de justificarse ante EDIPO por la negligencia al indagar sobre la muerte del rey LAYO, debido a que la amenaza de la ESFINGE mantenía a todos los espíritus sumidos en una preocupación mayor:

*CR. Curam perempti maior excussit timor.
 OE. Pium prohibuit ullus officium metus?
 OE. 244-45*

AMOR FAMILIAR.

Siguiendo la definición de cura est in conservatione bonorum, entramos a tratar el afecto en las relaciones familiares. El cariño que siente ANTIGONA por su padre la lleva a un excesivo celo por éste con el objeto de evitarle una muerte voluntaria o azarosa. Por su parte EDIPO trata de disuadirla de ello, asegurándole que por más esfuerzos que haga por apartarle de los caminos donde pueda encontrar la muerte, él conseguirá llegar a ella de algún modo, pues, si la vida se le puede arrebatar a un mortal, de lo que no se le puede privar es de la elección de cómo poner fin a su propia existencia:

*cludes et artis colla laqueis inseri
 prohibebis? herbas quae ferunt letum auferes?
 quid ista tandem cura proficiet tua?
 PHO. 148-50*

El excesivo cariño mostrado por JASÓN hacia sus hijos, en quienes encuentra consuelo a sus aflicciones, hace que MEDEA termine viéndolos como un elemento adecuado para su venganza:

*haec causa uitae est, hoc perusti pectoris
 curis leuamen. spiritu citius queam
 carere, membris, luce. ME. Sic natos amat?
 ME. 547-49*

La nodriza advierte a FEDRA que, si TESEO permanece en las profundidades de los infiernos, ella pasará de nuevo (de acuerdo a la ley romana) a la custodia de su padre, quien lo más seguro no permita un amor de este tipo con su hijastro:

*populisque reddit iura centenis, pater?
latere tantum facinus occultum sinet?
sagax parentum est cura. Credamus tamen
astu doloque tegere nos tantum nefas:*
PHA. 150-53

Por más que OCTAVIA invoque a los manes de su padre lo hará en vano ya que está completamente convencida de que las sombras no se preocupan de los suyos:

*NVT. Frustra parentis inuocas manes tui,
miseranda, frustra, nulla cui prolis suae
manet inter umbras cura: qui nato suo*
OC. 137-38

Apela asimismo ANDRÓMACA inútilmente a los manes de su marido para que no permita que se vea como esposa de un griego:

*perfer, querelae uerba: 'si manes habent
curas' priores nec perit flammis amor,
seruire Graio pateris Andromachen uiro,*
TR. 802-04

Esta lucha interna de sentimientos dentro de un mismo personaje patente en varias obras (TR. 642 sts., MED. 893 sts., PHA. 177 sts., 640 sts., TH. 260 sts., 423 sts.) es una técnica que toma nuestro autor de OVIDIO en parte, especialmente de las "Heroidas" y de las "Metamorfosis" (Trabert 13 sts., Zwielerlein, Recitationsdramen 66 n.9.). Influencia que adopta a su vez Ovidio de la Nueva comedia, de los monólogos de Eurípides, de la historiografía retórica. No faltan tampoco los modelos virgilianos AE. XII 666 y sts.

FEDRA.

Capítulo aparte merece esta tragedia, ya que, de las veintisiete veces que aparece este vocablo, diez de ellas lo hace en esta obra. Tanto es así que incluso llega a igualar el número de apariciones de dolor, siendo éste un sustantivo mucho más abundante en el conjunto de las obras. Supera claramente la frecuencia de luctus y lugeo. Domina sobre todo en las partes no líricas, centrándose especialmente en el acto II.

FEDRA confiesa a la nodriza cómo ni el descanso, ni el profundo sopor consiguen calmar una pasión que se acrecienta por días. La imagen del sueño como sosiego de las preocupaciones viene reflejada a lo largo de la literatura clásica, que incide además sobre los males que conlleva el amor. Del mismo modo es corriente el uso de soluo y cura juntos, cf. OE. 13, AG. 76 con la misma referencia al sueño, OC. 77:

*Sed maior alius incubat maestae dolor.
non me quies nocturna, non altus sopor
soluere curis: alitur et crescit malum*
PHA. 99-101

En ciertos pasajes de la tragedia se puede observar una interferencia entre los

sentimientos del amor y del odio llegando incluso a equipararse. Así la inquietud de la NODRIZA por FEDRA se identifica con la que se siente con OCTAVIA. En los dos casos el problema se convierte en un callejón sin salida que evita encontrar una solución para desenredar ese nudo interno que supone la angustia de las dos protagonistas. Se inquieta la anciana por la preocupaciones de Octavia, obsesionada por la muerte:

*NVT. Quis te tantis soluet curis,
miseranda, dies?*

OC. 77-79

El CORO que cierra el acto primero canta el gran poder del amor que puede con todo, incluso con las madrastras crueles:

*ueteres cedunt ignibus irae.
quid plura canam? uincit saeuas
cura nouercas.*

PHA. 355-57

En el lamentable estado tanto físico como psíquico en el que se halla sumida FEDRA, la comida y la salud de la protagonista ocupan un segundo plano, de acuerdo los más rigurosos tópicos de la poesía amorosa:

*mutatur habitus. nulla iam Cereris subit
cura aut salutis; uadit incerto pede,
iam uiribus defecta: non idem uigor,
non ora tinguens nitida purpureus rubor;
(populatur artus cura, iam gressus tremunt,*

PHA. 373 y sts.

Trata de fingir la NODRIZA, en su diálogo con HIPÓLITO, preocupación por el joven debido a la clase de vida que lleva, sin los gozos ni las alegrías propios de su edad:

*namque anxiam me cura sollicitat tui,
quod te ipse poenis grauibus infestus domas.*

PHA. 438-39

Sigue la lógica exhortación a que disfrute y se entregue a los deleites de las fiestas y de Baco, antes de que se le escape de las manos la fugaz juventud:

*quis nescit uti. potius annorum memor
mentem relaxa: noctibus festis facem
attolle, curas Bacchus exoneret graues;
aetate fruire: mobili cursu fugit.*

PHA. 443-446.

AFÁN DE LOS HOMBRES

Otros de los puntos sobre los que se centra este campo lo constituye el ansia de los hombres por lo terreno; es decir, su desasosiego por las cosas más vanas, sin tener en cuenta

el riesgo que corren. Hace referencia el coro del acto I de HF. al loco afán por el dinero y las posiciones de honor, contraponiendo a ello algo muy repetido en Virgilio, la tranquilidad de la vida pastoril:

*Labor exoritur durus et omnis
agitat curas aperitque domos:
pastor gelida cana pruina*
HF. 143-45

En su lamento por la peste de su ciudad, EDIPO ensalza a aquellos que no tienen las cargas de la realeza y viven sin perturbación alguna, como él cuando salió del palacio de su padre Pólipo de Corinto, libre de aflicciones de cualquier clase hasta que se hizo cargo del gobierno de Tebas:

*imperia sic excelsa Fortunae obiacent.
Quam bene parentis sceptrum Polybi fugeram!
curis solutus exul, intrepidus uagans*
OE. 11-13

Se queja el coro de mujeres de Micenas de cómo la Fortuna nunca ha dado sosiego a quienes poseen los cetros, ya que las desgracias se encadenan sin que haya lugar ni para el reposo ni la tranquilidad:

*Numquam placidam sceptrum quietem
certumue sui tenuere diem:
alia ex aliis cura fatigat
uexatque animos noua tempestas.*
AG. 60-63

La combinación de singular y plural se da generalmente en secuencias distributivas que no tienen paralelo. Alia ex alia se puede considerar como una variación de la construcción usual, dando un especial énfasis a la cantidad de preocupaciones que han precedido al presente. Incluso en esta misma obra a curae van referidos dos verbos muy fuertes exurunt y lacerant, que indican la virulencia que este sufrimiento puede llegar a alcanzar, aunque su significado no sea tan fuerte como el de dolor o el de luctus.

El CORO en el acto IV acompaña a CASANDRA en su duelo, a pesar de que ésta afirma que ella se basta para llorar sus propias desgracias. Añade asimismo que consuela unir las lágrimas con las lágrimas, ya que más grandes son las llamas de aquel a quien desgarran preocupaciones que mantiene ocultas:

*magis exurunt quos secretae
lacerant curae,
iuuat in medium deflere suos.*
AG. 665-67

Estamos dentro de la misma expresión utilizada al tratar de oculto del dolor, dolor.

El coro de las mujeres de Micenas nos afirma que ni siquiera el sueño puede calmar la

intranquilidad de AGAMENÓN:

*non nox illis alma recessus
præbet tutos,
non curarum somnus domitor
pectora soluit.*

AG. 73-76

Por tanto nos situamos en uno de los puntos desencadenantes de las tragedias, el ansia de poder, que arrastra a los hombres a realizar acciones que conllevan de por sí un castigo del destino, tal como parecen sugerir también las palabras del escolta que acompaña a ATREO en TH. 214-17.

Por otra parte hay una queja del coro contra la naturaleza, al hacer recaer en numerosas ocasiones el infortunio sobre los más inocentes:

*cur tanta tibi cura perennes
agitare uices ætheris alti,*

PHA. 964-65

Muerte:

Parece que sólo la muerte, como el sueño, puede poner fin a estos deseos incontrolados de los hombres. TESEO en su descripción de los infiernos alude al Leteo, que hace olvidar todas nuestras ambiciones y anhelos HF. 679-81:

*..... Intus immenso sinu
placido quieta labitur Lethe uado
demitque curas,*

Las referencias a la muerte como liberadora de las preocupaciones constituye ya una constante en estos dramas, fin que supone una libertad ardientemente ansiada por OCTAVIA:

*dabit hic nostris finem curis
uel morte dies;*

OC. 653-4

CURO.

Sólo nos aparece una vez en toda la obra, al aludir a lo irrefrenable del furor que no puede ser regido. Nos habla el coro del acto III de ME. de la locura de la ira que no se preocupa en moderarse ni en aceptar límites:

*caecus est ignis stimulatus ira
nec regi curat patiturue frenos
aut timet mortem: cupit ire in ipsos*

ME. 591-93

AERUMNAE

Significado:

Aerumnae es un sustantivo empleado ya en la temprana épica (Enn. Ann. 46, 55 V, etc.) y tragedia (Enn. 103, 141, J; Acc. Sc. 351 R) y adaptado de una manera entusiasta por Séneca en sus tragedias y en su prosa. Se trata de un término utilizado ya abundantemente en época arcaica y en poesía (en el imperio se ha hecho más habitual en la prosa), para comprender su significado hay que recurrir a la definición que se nos da en Festo acerca de su diminutivo AERUMNULA:

*aerumnulas Plautus refert furcillas quibus religatas sarcinas viatores gerebant
Itaque aerumnae labores onerosos significant; siue a graeco sermone deducuntur. Nam
"airein" Graece latine tollere dicitur. P. F. 22, 13.*

Por lo tanto se trataría de una especie de horquilla para llevar pesos sobre la espalda, lo cual conlleva un esfuerzo físico que por traslación pasaría a indicar una carga y molestia psíquica equivalente a "necesidad, molestia, trabajo duro, dureza, tribulación, calamidad, etc.". De su concepto como carga se entienden expresiones como: *aerumnas ferre, gerere* (Ennio), *sustinere, leuare, aerumna grauescit* (Lcr.).

Si Festo relaciona su origen con αἰρουμένη, otra etimología más plausible es la que la pone en conexión con AEGRIMONIA. Hay que establecer una diferencia entre AEGRIMONIA, enfermedad o agitación que sólo se refiere a la mente, AEGRITUDO, que se aplica tanto a la mente como al cuerpo, y por otra parte AEGROTATIO propia del cuerpo. AERUMNAE denota, como AEGRIMONIA y AEGRITUDO, la condición del espíritu. Cicerón lo usa varias veces para designar con una sola palabra las diversas modificaciones y cambios de la condición del sufrimiento del alma, autor que nos hace la siguiente subdivisión: maeror est aegritudo flebilis: aerumna aegritudo laboriosa: dolor aegritudo crucians Cic. Tusc. 4, 8, 18. Es un término más fuerte que LABOR o DOLOR, el mismo Cicerón nos afirma: sic enim majores nostri labores non fugiendos tristissimo tamen verbo aerumnas etiam in Deo nominaverunt Finin. 2, 35. En la época de Quintiliano la palabra era obsoleta, Quintiliano 8, 3, 26: tibi sunt ante ferendae aerumnae.

Como derivados tenemos AERUMNABILIS (Lucr.), "digno de ser considerado como un desdichado, lleno de desgracias, miserable"; AERUMNOSUS, "desdichado, desgraciado", clásico.

Por lo tanto queda bien claro el significado de peso y carga por los contextos en los que aparece esta palabra. Lo que resulta más extraño es el afán con que Séneca opta por una palabra que en los demás autores apenas aparece, y lo hace dentro de unas expresiones o frases hechas, como si se tratara de un poema épico.

Etimología:

Ya hemos hablado sobre su etimología a la hora de explicar su significado. Puede ser una forma contracta de AGRIMONIA, disponemos de otros ejemplos de desaparición de la consonante -g- en jumentum de jugum, según la explicación de Doed. Syn, IV p. 420. FESTO lo explica como procedente de αἰρουμένη, pero no hay ningún ejemplo en griego de un empleo sustantivado de este participio femenino.

FRECUENCIAS

AERUMNAE

	ACT I	ACT II	ACT III	ACT IV	ACT V	TOTAL
HF	1	1				1
TH			2		1	3
PHO	1	1				2
PHA				1		1
AG		1	1	2		4
TH		1	1			2
HOB		2	1	1	5	9
TO-	1	6	5	1	8	22
TAL	1	6	6	8	1	

Tt. 21

Ltr. 1

DOMO

La expresión aerumnas doma se emplea solamente en dos tragedias muy distintas, pero en unos contextos muy parecidos. El primero de ellos lo protagoniza ANTÍGONA con su Padre.

*Sed flecte mentem, pectus antiquum aduoca
uictasque magno robore aerumnas doma;
resiste: tantis in malis uinci mori est.*
PHO. 77-79

El segundo lo constituye la exhortación de ALCMENA a HÉRCULES para que muestre valor y venza el dolor:

*AL. Compesce lacrimas saltem et aerumnas doma
malisque tantis Herculem indomitum refer
mortemque differ: quos soles uince inferos.*
HOE. 1374-76.

Tenemos pues dos contextos casi calcados en los que dos personajes femeninos, una hija y una madre respectivamente, exhortan al protagonista a que no se deje vencer por las circunstancias y muestre su antiguo valor, antiquum pectus aduoca, Herculem indomitum refer. En los dos fragmentos se resalta vincere como el atributo por excelencia del héroe.

PORTUS.

Sustantivo que acompaña a aerumnae también en dos tragedias. En AG. AGAMENÓN trata de animar a CASANDRA para que se sienta a gusto en la nueva tierra a la que está destinada:

*marcente uisu. Suscita sensus tuos:
optatus ille portus aerumnis adest.
festus dies est. CA. Festus et Troiae fuit.*
AG. 789-91

El siguiente ejemplo se refiere al arrepentimiento de DEYANIRA por haber provocado la muerte de su marido, mientras su hijo HILO se esfuerza por consolarla en vano:

*totusque poscit uindicem mundus suum.
iam parcite, urbes. quo fugam praeceps agam?
mors sola portus dabitur aerumnis meis.*
HOE. 1019-21.

Nos hallamos ante dos personajes masculinos que tratan de tranquilizar a dos protagonistas agobiadas por el peso de sus desgracias. Los puntos comunes entre DEYANIRA y CASANDRA no son muchos, pero si podemos advertir en ambas mujeres una obsesión por un dolor que no se puede aplacar ya de ningún modo sino es con el fin de su existencia.

Ahora bien, dada la pesada carga que supone su desventura, ese portus sólo se nos puede

identificar con la muerte, tal como lo hace DEYANIRA, mors sola portus dabitur aerumnis meis. Una respuesta pareja es la de CASANDRA a AGAMENON, AG. Secura uiue. CA. Mihi mori est securitas AG. 797. Por lo tanto mors viene a constituir en ambos personajes ese refugio al que recurre el sabio estoico.

Estamos frente a un diálogo de sordos en el que ni AGAMENÓN ni HILO pueden hacer cambiar la disposición de estas mujeres, en dos conversaciones cortadas bajo el mismo patrón.

PECTUS.

En este giro se aprecia de un modo más claro el sentido de carga del alma que aerumna conlleva. TESEO, a punto de recibir la noticia de la muerte de su hijo, muestra un espíritu dispuesto a soportar el peso de cualquier revés que se le anuncie:

*TH. Ne metue cladis fortiter fari asperas:
non imparatum pectus aerumnis gero.
NUN. Uocem dolori lingua luctificam negat.
PHA. 993-995*

Todavía no sabe TESEO qué clase de noticia va a recibir, si la de una calamidad propia de luctus, o alguna que suponga un dolor más general, dolor. De lo que sí es consciente es de que esa noticia va a representar una carga para su corazón, algo que le va a agobiar.

EGISTO muestra su disposición, ante la ira de CLITEMNESTRA, a abrirse incluso el pecho con la espada con una valentía fingida:

*si tu imperas, regina, non tantum domo
Argisue, cedo: nil moror iussu tuo
aperire ferro pectus aerumnis graue.
AG. 303-305*

De boca de DEYANIRA sale una frase parecida, a la vez que, como Egisto, ofrece su pecho para que sea atravesado con el objeto de expiar la muerte de su marido:

*erres per orbem, si qua nascetur fera
referas parentem: dexteram intrepidam para.
patet ecce plenum pectus aerumnis: feri.-
HOE. 998-1000*

Además en estos versos los dos adjetivos graue y plenum nos dan la idea de carga, insinuando mucho más que el simple paratum de TESEO. Desde otro punto de vista tanto TESEO como DEYANIRA, estarían más dispuestos a la muerte, una vez que han perdido a su hijo y marido respectivamente, mientras que para EGISTO estas palabras no resultan sino un ardid con el fin de disimular su cobardía. Los tres contextos revelan un matiz de disposición, atrevimiento, de intención de asumir voluntariamente el peso moral que conllevan el desprecio al sufrimiento.

LEUO.

Por supuesto que un campo de palabras que no podía faltar acompañando a aerumnae es el de leuo y afines. Así los griegos de vuelta de la expedición de Troya deben soportar la furia del mar sin ningún tipo de alivio, según la narración de EURIBATES a Clitemnestra:

*undasque miscent, imber et fluctus suas.
nec hoc leuamen denique aerumnis datur,
uidere saltem et nosse quo pereant malo:
AG. 490-92*

El tiempo como elemento encargado de curas leuare viene a ser algo típico de las tragedias: SAT. Iam tempus illi fecit aerumnas leues TH. 305. ASTIANACTE constituye asimismo un leuamen para su madre y uno de los motivos para que ANDRÓMACA siga deseando vivir, agobiada a la vez por el luctus de la muerte de su esposo y por el dolor que le produce toda esa situación angustiosa:

*nisi hic teneret: hic meos animos domat
morique prohibet; cogit hic aliquid deos
adhuc rogare, tempus aerumnae addidit.
TR.419-21*

Al tiempo que la imagen de ULISES se nos dulcifica, cede y concede un respiro a la madre para que mitigue sus penas con el llanto:

*..... . quod tamen solum licet,
tempus moramque dabimus. arbitrio tuo
implere lacrimis: fletus aerumnas levat.
TR. 763-65.*

Pero este llanto no deshonra a ANDRÓMACA, como tampoco a HÉRCULES, que al final de su vida aprende a llorar. Hace alusión a las calamidades que soportó sin derramar una lágrima siccus, en este contexto aerumnae viene a ser equivalente a labor, es decir, los trabajos que tuvo que soportar por orden de JUNO:

*lacrimas suis praebere consuetus (pudet)
iam flere didicit. quis dies fletum Herculis,
quae terra uidit? siccus aerumnas tuli.
HOE. 1267-69.*

CARGA QUE SUPONE EL DOLOR.

Este sentido de carga pesada para el espíritu puede venir matizado por medio de adjetivos relacionado con la idea que expresa el sustantivo, como ya hemos visto AG. 491, AG. 305 pectus aerumnis graue HOE. 1000 plenum pectus aerumnis, o en la imprecación de ANFITRION a Zeus:

*O magne Olympi rector et mundi arbiter,
iam statue tandem grauibus aerumnis modum
finemque cladi. nulla lux umquam mihi
HF: 205-207.*

DEYANIRA admira la belleza de IOLE que resplandece en medio del pesado yugo de la esclavitud que le ha impuesto el destino:

*Vides ut altum famula non perdat decus?
cessere cultus penitus et paedor sedet;
tamen per ipsas fulget aerumnas decor
nihilque ab illa casus et fatum graue
nisi regna traxit.*

HOE. 391-395

ANDRÓMACA pide al mensajero que le detalle por completo cómo ha sido la muerte de su hijo y de Polixena, para ello utiliza adjetivos de cantidad como totus como omnis:

*Expone seriem caedis, et duplex nefas
persequere: gaudet magnus aerumnas dolor
tractare totas. ede et enarra omnia.
TR. 1065-67.*

Seguimos viendo adjetivos de cantidad cuando HILO se queja de la muerte de sus dos seres más queridos, su padre y su madre:

*fraude illa capta est-quis per annorum uices
totoque in aeuo poterit aerumnas senex
referre tantas? unus eripuit dies
HOE. 1422-24.*

Nos situamos en dos contextos diferentes pero íntimamente relacionados por el paralelismo temático, amén de por la colocación de los dos adjetivos y sustantivos. Aerumnas en el mismo caso forma un encabalgamiento con su correspondiente adjetivo.

Llegamos a encontrar el participio del verbo colloco, muy apropiado en su sentido físico al sustantivo que tratamos. El propio TIESTES va a exhortar a su espíritu a que deje sus miedos en un momento en que su desdichas parecen que han dado con un buen sitio para reposar:

*tam facile torques? rebus incertissimis,
fratri atque regno, credis ac metuis mala
iam uicta, iam mansueta et aerumnas fugis
bene collocatas? esse iam miserum iuuat.
TH. 424-27.*

Si HÉRCULES constituye el prototipo del héroe estoico por su fortaleza ante los peligros, TIESTES lo podría ser por su resignación ante ellos. Habla de sus aerumnas bene collocatas, es decir, al referirse a unas calamidades a las que ya se ha acostumbrado y ante las que muestra

resignación. Y si lo que hace TIESTES es redistribuir bien el peso de su desdicha, HÉRCULES, antes de morir, quiere resarcir el mal que ha hecho a IOLE y pide a su hijo HILO que se case con ella, ya que él no le ha causado nada más que desgracias:

*uictor cruentus abstuli patriam lares
nihilque miserae praeter Alciden dedi-
et ipse rapitur. penset aerumnas suas,
Iouis nepotem foueat et natum Herculis;*
HOE. 1492-95

La propia CASANDRA rehusa compartir la carga que suponen sus penalidades, mostrando una resistencia y fortaleza comparable a la de Hércules:

*Cohibete lacrimas omne quas tempus petet,
Troades, et ipsae uestra lamentabili
lugete gemitu funera: aerumnae meae
socium recusant. cladibus questus meis*
AG. 659-662.

El carácter reservado de CASANDRA es más marcado en Quinctus Smyrnaeus (XIV 395), donde se burla incluso de la desgracia de los demás troyanos. También en HOE. se advierte por parte de IOLE una cierta separación de los sufrimientos de sus compañeras: nullum querimur commune mallum 177., Cf. Sen. TR. 412 y sts.

Por contraposición se utiliza con derat, que presupone todo lo contrario a los demás verbos que implican un peso. IOCASTA hace alusión a la única carga que le faltaba por soportar, no sólo la de haber hecho y parido culpables, sino la de haberlos amado:

*sceleri occurrat. hoc leue est quod sum nocens:
feci nocentes. hoc quoque etiamnunc leue est:
peperi nocentes. derat aerumnis meis,
ut et hostem amarem. bruma ter posuit niues*
PHO. 367-70.

Por otra parte la utilización de este sustantivo puede deberse a razones puramente estilísticas como en los siguientes versos, para producir una aliteración (en este caso de nasal):

*amat uel ipsum quod caret patrio lare,
quod nudus auro crinis et gemma iacet,
ipsas misericors forsan aerumnas amat;
hoc usitatum est Herculi: captas amat.*
HOE. 359-362.

DEYANIRA se queja ante la nodriza de que quizás Hércules se haya enamorado de IOLE por su aspecto de desdichada, que le produciría lástima.

DIVISIÓN TEMÁTICA POR GRUPOS:

Esclava-soberano:

No es necesario decir que la esclavitud es el peso más grave que puede soportar una persona. El esclavo puede o no sentir dolor, e incluso luctus, pero lo que sí sufre de seguro es aerumnae, derivadas de lo agobiante de su situación. Así pues se ha recurrido a este sustantivo en contextos en los que se hace referencia a la relación esclavo-señor. Tal es el caso de ANDRÓMACA Y ULISES, CASANDRA-AGAMENÓN, HÉRCULES-IOLE, (se podría incluir también a ANFITRIÓN con respecto a LICO). Ello viene a suponer casi la mitad de los fragmentos analizados.

Si nos fijamos en el número de apariciones de aerumnae, podemos advertir dos tragedias en las que destaca, TR. y AG., amén de HOE.. Es decir se trata de dramas en los que el problema de la esclavitud está claramente patente. Ante ello la actitud de soberanos tales como AGAMENÓN o HÉRCULES se mantiene a la altura de las circunstancias, la de ULISES viene a ser más interesada, si bien marcada por la situación.

Madre (padre)-hijo:

Mujeres como ANDRÓMACA, IOCASTA o padres como ANFITRIÓN y TESEO, no dejan de contemplar la pérdida real o posible de sus hijos como la más amarga de las desgracias. Por su parte hijos como ANTÍGONA o HILO hacen intentos desesperados por convencer a EDIPO y DEYANIRA respectivamente, para que no cometan la locura de quitarse la vida como medio de expiar sus faltas. Es en este contexto donde aerumnae viene a ser una especie de sinónimo de luctus onus, el peso del duelo.

RELACIÓN ENTRE AG. Y HOE..

La conexión entre los distintos personajes de las dos obras es la siguiente:

AGAMENÓN	HÉRCULES
CLITEMNESTRA	DEYANIRA
CASANDRA	IOLE
ELECTRA	HILO

La relación entre AGAMENÓN y HÉRCULES es clarísima. Ambos se ganan el odio de sus respectivas mujeres por el desmedido amor hacia una esclava. Esclavas con las que se muestran respetuosos y amables, como si quisieran resarcirlas del daño que les han hecho (cf. AG. 790, HOE. 1494), por ello serán víctimas de los celos de sus cónyuges, lo que les acarreará la muerte. AGAMENÓN, como en otro tiempo HÉRCULES, se nos muestra como el glorioso vencedor de Troya, pero asimismo al igual que el Alcida ha debido arrostrar numerosos labores hasta lograr llegar sano y salvo a su patria. Entre esos trabajos uno, el más funesto, será el que le une de manera más estrecha con el hijo de Anfitrión, el sacrificio de su propia hija IFIGENIA. Representan, incluso con sus defectos, el modelo ideal de soberano misericordioso y compasivo, típico reflejo de las virtudes a imitar por sus súbditos, lo que no les exime de momentos de desvario.

Por lo que respecta a las esclavas, CASANDRA e IOLE muestran un saber estar y dignidad en medio de sus desdichas, AG. 661, HOE. 393. En determinados momentos llegan a estar a la altura moral del sabio, con capacidad suficiente para soportar el peso del destino, sobre todo CASANDRA, pero en su detrimento cabe destacar el amilanamiento que les embarga en ciertos momentos, incitándolas a desear abandonar el contacto con los hombres y a buscar un cierto deleite en la lamentación, conducta que las aleja del ideal estoico. Por el lado contrario están sus respectivas esposas, indecisas y vengativas, si bien DEYANIRA tiene a su favor el arrepentimiento, frente a CLITEMNESTRA.

Mayor nobleza muestra HILO que ELECTRA, ya que en vez de vengarse de su madre por haber causado la muerte de HÉRCULES, trata de consolarla. ELECTRA sin embargo se deja llevar por su dolor y no cesa hasta que ve cumplida su revancha.

LABOR

Significado:

Parece estar probado su parentesco con LABO, -as, LABOR, -eris, indicando la carga o peso que hace tambalear al que lo soporta. Ello supone un trabajo arduo y fatigoso, por extensión un "ejercicio, esfuerzo duro y penoso", y por lo tanto el "sufrimiento y dolor" que esta fatiga produce. Llega incluso a convertirse en un sinónimo de DOLOR, cf. Plauto, hoc evenit in labore atque in dolore Plaut. Aul., 2, 3, 20, pero con la diferencia que nos establece Cicerón:—

Interest aliquid inter laborem et dolorem: sunt finitima amino, sed tamen differt aliquid. Labor est functio quaedam uel animi vel corporis, gravioris operis et muneris: dolor autem motus asper in corpore alienus a sensibus.

Aliud est dolere, aliud laborare. Cum varices secabantur C. Mario, dolebat; cum aestu magno ducebat agmen, laborabat; Est inter haec tamen quaedam similitudo: consuetudo enim laborum perpersionem dolorum efficiet facillioem.

Cic. Tusc. 2, 15, 35.

Frente a los términos que indican el trabajo como OPUS y OPERA, LABOR se especializará frecuentemente en las duras faenas de la lengua rústica. Generalmente en poesía y especialmente en la lengua del imperio viene a ser un sinónimo de AERUMNA, significando "desgracia, infortunio, trabajo", y por lo tanto "dolor, malestar", pudiéndose aplicar al campo de la enfermedad, sulphurosi fontes labores nervorum reficium Vitr. 8, 3, 4.

Por su parte el verbo que de esta palabra depende, LABORO, hace referencia en un principio a la acción de doblarse bajo la carga o bajo el golpe, como en Hor., Uides ut alta stet niue candidum/ Soracte, nec iam sustineant onus silvae laborantes. CA. 1, 9. 1 sts. De ahí que en época más temprana se utilice de modo absoluto, no empleándose como transitivo hasta época imperial. De "trabajar, esforzarse, afanarse" ha pasado a equivaler "pasar angustia, padecer, sufrir", constituyendo en parte un sinónimo de DOLEO.

Derivados de uso frecuente son: ELABORO, clásico y muy frecuente en Cicerón, sinónimo de enitor, equivale a "trabajar con mucho esfuerzo, con ahínco" y como transitivo "hacer con todo cuidado, perfeccionar"; LABORIOSUS, sinónimo de operosus, que a su vez significa por una parte "que trabaja con ahínco, que soporta el trabajo y las fatigas", y por otra "trabajoso, penoso, dificultoso". Al período postclásico pertenecen LABORATUS, como adjetivo, "trabajado, laborioso", ILLABORATUS "no trabajado, sin esfuerzo". De uso poco frecuente y ya más propios de época tardía son: ALLABORO, darse más de trabajo y sufrimiento; añadir con su trabajo, sólo dos veces en Horacio; COLLABORO, aparece en Tertuliano, Poen. 10; ILLABORO, "trabajar en", illaborare domibus Tac. G. 46, "trabajando contruyendo casas"; LABORATIO, Front. Histo. init. Mai.; LABORATUS -us, m. Ven. v. Rad. 13; LABORIFER, "que soporta los trabajos", Plin.;

Etimología:

Parece relacionarse con la raíz del Sánscrito rabh, "coger", a-rabh "hacerse cargo de", y el Griego ἀλφάνω, "dar en rescate, procurar algo", con sus formas derivadas, ἀλφ-, ἡλφον ἀλφηνα.

FRECUENCIAS

LABOR

	ACT I	ACT II	ACT III	ACT IV	ACT V	TO
	T	T	T	T	T	TAL
HF	2	1	2	4	2	5
TR	1					1
PRG		2				2
MR				1		1
PHA	2	1	1	2	1	7
OR		1	1	1	1	4
AG	1					1
TH		1		1		2
HOH	2	2	3	2	1	10
CC	1	2				3
TO-	9	1	1	1	1	13
TAL	10	11	12	13	14	56

ESFUERZO PURAMENTE FÍSICO.

HIPÓLITO cansado reconforta su cuerpo en el nevado Iliso:

..... *callidas tantum feris*
struxisse fraudes nouit et fessus graui
labore niueo corpus Iliso fouet;
nunc ille ripam celeris Alphei legit,
 PHA. 502-505

Las palabras del joven ante el monstruo que se le enfrenta son propias del arrojo que hubiera mostrado su padre, equiparando este trabajo al de TESEO y el minotauro:

'haud frangit animum uanus hic terror meum:
nam mihi paternus uincere est tauros labor.'
 PHA. 1066-67

EL EXILIO Y VIAJES.

Hay una alusión a los sufrimientos que comporta el exilio que nos recuerda los padecidos por el Alcida en una misma situación. El exilio es algo que no sólo conlleva dolor, sino también una serie de situaciones cuyo peso termina por agobiar al que lo sufre, forzando de una determinada manera la actuación del protagonista. YOCASTA tiene el alma dividida entre sus dos hijos y, aunque evita hacer mostrar preferencias por alguno de ellos, su corazón se inclina por POLINICES, objeto de tantas calamidades en el destierro:

nisi sic uidebo? iunge complexus prior,
qui tot labores totque perpessus mala
longo parentem fessus exilio uidet.
 PHO. 464-66

Al aludir a la expedición del vellocino de oro, se nos hace referencia a los trabajos que comporta el viaje por mar, viaje que a la postre no era sino una especie de exilio para JASON y sus compañeros:

quisquis intrauit scopulos uagantes
et tot emensus pelagi labores
barbara funem religauit ora
raptor externi rediturus auri,
 ME. 610-13

Son las mismas circunstancias en las que se ha visto envuelto TIESTES, como consecuencia del castigo que le ha impuesto su hermano con el fin de que se derrumbe física y moralmente:

** * hinc uetus regni furor,
illinc egestas tristis ac durus labor
quamuis rigentem tot malis subigent uirum.
SAT. Iam tempus illi fecit aerumnas leues.
TH.302-305*

En la respuesta del oráculo que transmite CREONTE a EDIPO, le exige la marcha del culpable para que se lleve consigo la muerte, la peste, el dolor y los sufrimientos que arrostra el pueblo de TEBAS:

*reparabit herbas; spiritus puros dabit
uitalis aura, ueniet et siluis decor;
Letum Luesque, Mors Labor Tabes Dolor,
comitatus illo dignus, excedent simul;
OE. 650-653*

El tormento que debe soportar ahora EDIPO radica en hacer frente en solitario a este labor del que liberará a su pueblo, su desgracia implicará la redención de la ciudad. La nobleza del protagonista reside en su propio sacrificio, como lo hace HÉRCULES al renunciar a la muerte en favor de su padre. No hay que olvidar por otra parte que el propio Séneca conoció la experiencia del exilio, en el que no le faltó ningún tipo de amargura.

FIDELIDAD Y AMOR FILIAL.

Elemento esencial de todo esfuerzo humano es la lealtad, como la de los sirvientes de LAYO, que intentan ayudar a su soberano antes de ser asesinado por EDIPO:

*Ioc. Plures fefellit error ancipitis uiae,
paucos fidelis curribus iunxit labor.
OE. Aliquisne cecidit regio fato comes?
Ioc. Unum fides uirtusque consortem addidit.
OE. 778-781*

Y paradójicamente una misión que exige una persona de confianza es la que le encarga EDIPO a CREONTE, a saber, que consulte a oráculo de Delfos con el objeto de descubrir el asesino de su padre:

*..... OE. Te, Creo, hic poscit labor,
ad quem secundum regna respiciunt mea.
OE. 399-400*

Otra alusión a la fidelidad es la que se hace al hablarnos del atentado a AGRIPINA por parte de su propio hijo. La madre de Nerón en medio de las aguas encuentra unas manos leales que intentan salvarla del naufragio:

*pellit palmis cogente metu
freta, sed cedit fessa labori.
Mansit tacitis in pectoribus
spreta tristi iam morte fides:*

OC. 348-51.

Gran celo es el que muestran asimismo los servidores de TESEO al recoger los pedazos del cuerpo de HIPÓLITO en medio del gran dolor que les inspira su lealtad:

*maestaeque domini membra uestigant canes.
necdum dolentum sedulus potuit labor
explere corpus.*

PHA. 1108-110

Algo que guarda cierta conexión con la confianza es el amor filial, al suponer de por sí una cierta fidelidad hacia los padres, sentimiento del que intenta servirse YOCASTA con la finalidad de persuadir a POLINICES para que no luche contra su hermano ETEOCLES:

*quod paene uidi. per decem mensum graues
uteri labores perque pietatem inclitae
precor sororis et per irati sibi*

PHO. 535-37

AGRIPINA (su sombra) lamenta todos los cuidados y los trabajos que ha tenido que arrostrar para obtener luego el fruto que ha logrado:

*Heu, quo labor, quo uota ceciderunt mea?
quo te furor prouexit attonitum tuus*

OC. 632-33.

AMOR.

En PHA. labor toma una significación especial, para la protagonista este afecto se ha convertido en un peso insoportable, bajo el cual siente aflojarse sus fuerzas, se compara a un marinero que no puede poner en buen rumbo la dirección de su nave:

*sic, cum grauata nauita aduersa ratem
propellit unda, cedit in uanum labor
et uicta prono puppis aufertur uado.
quid ratio possit? uicit ac regnat furor,*

PHA. 181-84

En estos dos últimos ejemplos la locura juega un papel primordial como elemento frente al cual resulta frustrante el esfuerzo duro y continuo.

*meus iste labor est aggredi iuuenem ferum
mentemque saeuam flectere immitis uiri.*

PHA. 272-73

La NODRIZA se nos muestra como un HÉRCULES, dispuesta a enfrentarse ya no a una fiera, sino a un iuuenem ferum de mentem saevam. No es una diosa la que le impulsa a ello sino el amor de su pupila erigido en auténtico dios para la que sufre sus agujones.

INFIERNOS.

Estos no constituyen sino una prueba más, que héroes como HÉRCULES o TESEO han debido arrostrar. Por fin regresa TESEO de los infiernos, refiriéndonos las desgracias que ha tenido que afrontar:

*paremque totiens libra composuit diem,
ambiguus ut me sortis ignotae labor
detinuit inter mortis et uitae mala.*

PHA. 839-41

*trepidantque gressus. heu, labor quantus fuit
Phlegethonte ab imo petere longinquum aethera*

PHA. 847-48

SÍSIFO, CORO.

En conexión con el ambiente de este mundo de tinieblas sobresale de manera singular la figura de SÍSIFO, hijo de Eolo, eternamente condenado por Zeus a empujar una roca enorme hasta lo alto de una pendiente. En medio del dolor de TESEO por su hijo muerto, éste llega a desear que la pesada roca de Sísifo caiga sobre sus espaldas para sustituir al desdichado anciano Eolio:

*his, his repositum degrauet fessas manus
saxum, seni perennis Aeolio labor,*

PHA.1230-31

TIESTES tiene miedo de contemplar las desgracias que aguardan a la casa de Agamenón, por lo que prefiere volver a los infiernos aunque tenga que contemplar imágenes lastimosas como la de Sísifo:

*in se refertur, ubi per aduersum irritus
redeunte totiens luditur saxo labor,*

AG.16-17.

La sombra de AGRIPINA nos presagía para el tirano de su hijo castigos que superan a los de Tántalo, Sísifo, Titio o Ixión.

*letum tyranno, uerbera et turpem fugam
poenasque quis et Tantali uincat sitim,
dirum laborem Sisyphi, Tityi alitem
Ixionisque membra rapientem rotam.*

OC. 620-23

En su conjuro para pedir ayuda a las divinidades infernales, MEDEA se acuerda entre otros de Sísifo, las Danaides, Ixión, etc..

*lubricus per saxa retro Sisyphum soluat lapis.
uos quoque, urnis quas foratis inritus ludit labor,
Danaides, coite: uestras hic dies quaerit manus.-
ME. 747-49.*

SÍSIFO simbolizaría pues lo rutinario de la vida del hombre, condenado a realizar siempre los mismos trabajos en un círculo sin fin trazado por los dioses. Pero el hijo de EOLO no representa ningún modelo a seguir, sólo se limita a llevar la misma carga que la divinidad a impuesto a todos los hombres. La virtud del ser humano dependerá del espíritu con que afronte esa "roca" más dura y pesada de la vida.

FRECUENCIAS (generales):

Siguiendo las estadísticas del "Dictionnaire fréquentiel et index inverse de la langue latine", podemos establecer importantes conclusiones:

	total	prosa	poesía
DOLEO	131	81	50
DOLOR	540	371	169
	-----	-----	-----
	671	452	219
LUGEO	71	43	28
LUGUBRIA	3	2	1
LUGUBRIS	17	9	8
LUCTUS	126	72	54
LUCTUOSUS	5	3	2
LUCTIFICUS	5	0	5
LUCTIFICABILIS	1	0	1
LUCTIFER	1	0	
	-----	-----	-----
	229	129	100

Observamos que el campo de dolor es más abundante en la prosa que en la poesía. Sobre todo la diferencia del sustantivo es notable de uno a otro estilo, mientras que el verbo no se distancia tanto. Por el contrario en el campo de lug.-luct. la diferencia no es tan ostensible, no consistiendo ésta nada más que en veintinueve apariciones. Tanto es así que sustantivos como luctuosus, luctificabilis y luctifer no se nos mencionan en la prosa.

Séneca, por su parte, emplea del mismo modo de una manera más pródiga dolor que luctus. También se puede establecer una diferencia entre los trimetros y las partes líricas. Entre dolor y doleo llegan a sumar en los trimetros 105 ejemplos, mientras que en la lírica nos encontramos con 20, diferencia a la vista notable, pues la dobla en cinco veces.

Por lo que respecta a lugeo y luctus, hay una variación importante, 42 apariciones en los trimetros frente a 20 en la lírica, la distancia no es tan amplia. Ello tiene una explicación muy sencilla, luctus, al ser el duelo generalmente por la muerte y desgracias muy allegadas a los protagonistas, suele mostrársenos en las escenas más íntimas, de un sentimiento más profundo y desgarrado, lo cual suele coincidir con los fragmentos líricos.

ACTO II DE HOE.

Entre las tragedias con el mayor número de ejemplos de doleo y dolor sobresale de una manera destacada HOE., como es lógico debido a su gran extensión. Pero no se lo debemos achacar todo a ello, solamente en el segundo acto nos aparecen más ejemplos que en el promedio de las demás obras, exceptuando ME. y OC.. Acto protagonizado por DEYANIRA, en apariencia calcado en expresiones y psicología del tanlante de otras protagonistas como MEDEA y FEDRA, a quienes el amor hace arder de una manera especial. La venganza es el núcleo sobre el que gira la actuación de estas mujeres.

Es precisamente en estos pasajes en los que se planea, se realiza o se saborea la revancha, donde dolor juega un papel primordial. Si en HOE. y PHA. es en el acto segundo donde se nos revela de una manera más clara este sentimiento, en ME., por su parte, será en el último donde contemplemos a la hechicera disfrutando de esa venganza en la que se le ve desbocada.

FRECUENCIAS (en las tragedias):

De este modo los actos con un predominio de dolor y doleo son, en números totales:

TRO.	III	6
PHO.	I	5
ME.	V	9
PHA.	II	5
TH.	V	7
HOE.	II	14
HOE.	IV	10
HOE.	V	6
OC.	I	9

Por lo que respecta al número total de veces en que aparecen luctus y luctus por actos:

TRO.	I	4
TRO.	III	4
TRO.	IV	7
HOE.	V	6
OC.	I	9
OC.	V	4

CONCENTRACIÓN DE LUCTUS.

Mientras que el campo de dolor se halla más disperso por todas las tragedias, no podemos decir lo mismo del de luctus, centrado en escenas pertenecientes a dos dramas, uno de ellos, OC. de discutida procedencia. Pese a todas las discusiones que se puedan mantener sobre una y otra obra, ambas presentan muchos puntos en común. En pocas de las otras tragedias se hace tanto hincapié sobre el sentido de la muerte familiar y el desamparo que produce la pérdida de los allegados.

Si TR. representa la caída de la casa de PRÍAMO, no cabe duda de que OC. no simboliza ni más ni menos que el declive de una dinastía a la que derrocarán, ya no los griegos, sino los propios romanos. Pero, si tenemos en cuenta que una de las pretensiones de AUGUSTO era el hacer derivar esta dinastía de la antigua estirpe de TROYA, llegamos a la conclusión de que la muerte de OCTAVIA llevaría consigo una segunda destrucción de ILIÓN.

Al igual que en TR., en la tragedia romana se hace la historia mitología. Es decir es otra mujer, POPEA, la que como HELENA, provoca la ira contra un soberano. El paralelismo de las dos obras se puede ver atendiendo a los personajes y a sus actuaciones en la obra, estableciendo por lo tanto la siguiente equiparación:

CLAUDIO	PRÍAMO
BRITÁNICO	HÉCTOR
POPEA (MESALINA)	HELENA
SÉNECA	AGAMENÓN
NERÓN	PIRRO, PARIS (ULISES)
AGRIPINA	HÉCUBA
OCTAVIA	CASANDRA, POLÍXENA
NODRIZA	HÉCUBA

CLAUDIO se nos presenta de igual manera que PRÍAMO, ausente pero con un indiscutible papel de "pater familias", a quien, una vez desaparecido, se le añora como puntal de una casa herida de muerte. Tampoco se puede negar el paralelismo entre BRITÁNICO y HÉCTOR, que llegan a aparecerse en sueños a la manera virgiliana. BRITÁNICO comparte características comunes con Héctor en sus hazañas guerreras, ha ganado su nombre en los campos de batalla y profesa un gran cariño a su familia y respeto hacia su pueblo.

Por lo que respecta a MESALINA, es la causa de la perdición de la familia, según las propias palabras de Octavia. Con su belleza provocó las pasiones de muchos y su propia corrupción. Muestra la misma debilidad que HELENA por el sexo opuesto, huyendo incluso de su propia casa tras otro hombre con el que pretende casarse, sino es porque el propio Claudio lo impide condenándola. Séneca no se muestra complaciente con ninguna de las dos, pero tampoco excesivamente duro.

Un personaje que no se nos presenta tan cruel es POPEA, botín de un emperador arrebatado a uno de sus mejores generales, OTÓN. Sabemos por la historia que esta preferida del emperador lo cautivó por propia iniciativa suya, incluso, en un comienzo, con la anuencia de su marido, con el objeto de obtener influencia en palacio. Sin embargo en OC. se omite cualquier comentario que descalifique abiertamente a esta mujer.

SÉNECA, como personaje, se acerca más a AGAMENÓN. En su conversación con NERÓN viene a darnos un recital de sabiduría política acerca de los deberes de un buen soberano para su pueblo y los vencidos. Es la lección de la vejez a la juventud, a un Nerón cuyo espíritu exaltado le hace actuar como un loco. Es el mismo comportamiento que trata de inspirar AGAMENÓN al joven PIRRO, sediento de la sangre de POLÍXENA y a quien impulsa la misma ansia de venganza que mueve a NERÓN. Tanto Pirro como Nerón se muestran irrefrenables.

La conexión de NERÓN con PARIS se deja ver en su pretensión sobre POPEA, esposa

de un general, lo que le lleva a enemistarse con buena parte del ejército. Además intenta hacerla esposa suya con todas las consecuencias. Si Troya entera se pone en contra de las nuevas bodas, Roma hará lo mismo ante estas funestas nupcias.

Ahora bien OCTAVIA no es la ninfa Enone, enamorada de Paris pese a la deslealtad de éste, al igual que HERA aguanta estoicamente las infidelidades de su esposo, pero no pierde la esperanza de la venganza. Como CASANDRA hace hincapié en el lamento de toda su familia, con alternancia de momentos de temor, lamentos y valentía. Como POLIXENA se muestra la víctima expiatoria de las iras de un tirano, ahora bien si Polixena muere con la cabeza elevada y orgullosa, OCTAVIA tampoco se arredra en los momentos decisivos y de igual manera se desea la muerte sin ningún temor.

A HECUBA es difícil buscarle un parangón, ya que Mesalina dista mucho de acercarsele, de ahí que en muchas ocasiones venga a equipararse en su función a la que en OC. haría la NODRIZA. Si HECUBA es la madre de PARIS y debe soportar las consecuencias de la pasión de éste, AGRIPINA se encuentra en la misma situación con respecto a su hijo NERÓN. Apenas se resaltan los aspectos negativos de una mujer tan malvada con el objeto de hacer destacable más aún la impiedad del hijo.

Se puede decir que luctus se centra en HECUBA, ANDRÓMACA y OCTAVIA, mientras que por lo que respecta a dolor, el equilibrio está más establecido y los ejemplos se reparten de un modo más amplio. Por otra parte son TR. y OC. las que muestran una proporción más exacta entre dolor y luctus, ya que son los dos dramas en los que el dolor lleno de venganza y resentimiento se mezcla con el duelo por la familia.

Sin embargo si tuviésemos que buscar un personaje parecido a HECUBA en el conjunto de las tragedias, tendríamos que irnos a HOE., para poderla emparejar con ALCMENA. Sin marido y con un hijo destinado a morir, Alcmena se nos presenta sola ante el mundo rodeada de dificultades y con una enemiga en común con los troyanos, JUNO.

ACTOS ESPECIALMENTE DRAMÁTICOS.

III de TR..

No cabe duda de que uno de los actos más dramáticos viene a ser el III de TR.. El propio vocabulario apoya esta afirmación, no sólo por el abundante número de apariciones de dolor (6), sino también de luctus (4). La mayoría de ellas se centran en la patética escena de ULISES y ANDRÓMACA, comentada ya en los diferentes versos que nos han salido. Solamente añadir que aquí dolor se convierte en un sentimiento más general que luctus, pudiendo neutralizarse en algún caso. Así pues dado el carácter globalizador de dolor puede abarcar muy bien a luctus o en su caso a cura, de ahí que en TR. 595 leamos: fatere quos premis luctus dolor.

II de PHA..

En este acto sin embargo la oposición no se establece entre dolor y luctus, sino entre dolor y cura, debido a la permeabilidad de dolor y a su carácter más amplio. Sin embargo es difícil que ambas palabras se neutralicen, dolor es mucho más fuerte que cura, populatur artus

cura .. 377; anxiam me cura sollicitat tui 438; curas Bacchus exoneret graues 445. Sin embargo cuando se hace referencia a un sufrimiento intenso se dice: tela faciebat dolor 549, es decir se vuelve de nuevo a las armas, al rencor, a la pasión, etc.

V de ME..

Es la tragedia en la que dolor domina por excelencia, ya que no aparece luctus ni lugeo y cura sólo se emplea una vez. MEDEA se nos presenta más con el carácter de un hombre que con el de una mujer preocupada por su familia, su disposición a recuperar a su esposo se ve enseguida superada por su espíritu de venganza, que la hace olvidar el amor conyugal y maternal.

Sólo se puede comparar en maldad a CLITEMNESTRA, pero con la diferencia de que ésta muestra más lógica en su razonamiento y sus ansias de venganza no se nos resaltan con tanto deseo como los de MEDEA. Tenemos que irnos, como ya hemos dicho en numerosas ocasiones, a la figura de ATREO para encontrar un parangón con esta protagonista.

Nos encontramos pues con un dolor que es un puro deseo de revancha, fruto del odio y la desesperación, cede pietati, dolor 944. Tanto es así que se le hacen pocos los dos hijos que va a sacrificar, nimum est dolori numerus angustus meo 1001; plura non habui, dolor./ quae tibi litarem 1019, llegando incluso a disfrutar con deleite de la muerte de estos, perfrue lento scelere, ne propera, dolor 1016. Si el dolor de MEDEA se acerca a la locura, furor, el de JASON está más cercano a cura, a la preocupación por su descendencia, de la que se sirve su esposa, qua doles, ferrum exigam 1006. No se adivina en ella el más mínimo arrepentimiento, como lo experimentaron Hércules, Deyanira o Edipo.

V de TH.:

El paralelismo entre la parte final de estas dos tragedias es muy grande. Si en MEDEA tenemos a la esposa que no sólo se contenta con la muerte de sus dos hijos, sino que disfruta de su venganza poco a poco, en la figura de ATREO se advierte el mismo delirio. Éste no sólo mata a los hijos de su hermano, sino que nos llega a decir en 1097: perdideram scelus,/ nisi sic doleres. Es decir, su verdadera venganza no termina con la muerte de sus sobrinos, sino con el dolor de su hermano y su propio deleite ante éste.

Ambos utilizan el resentimiento como un arma de dos filos, por una parte constituye el motor que va a impulsar sus actos y, por otra, es el fin último al que está destinada su venganza, en un auténtico círculo vicioso, en el que el dolor causa dolor. La equiparación más exacta de personajes que se puede establecer con respecto a estas dos obras es la siguiente:

MEDEA	ATREO
JASÓN	TIESTES
HIJOS	HIJOS
HÉCATE	FURIAS (TÁNTALO).

COMPARACIÓN ENTRE TH. Y OC..

Hecha la comparación entre estos protagonistas, se puede establecer otra entre las tragedias de TH. y la de OC., debido a la semejanza que ofrecen en parte de su estructura y a la equiparación de personajes:

NERÓN	ATREO
OCTAVIA	TIESTES
AGRIPINA	TÁNTALO (FURIAS)
SÉNECA (PREFECTO)	SATELLES

Acto I,

Tántalo (antepasado de T. y A.).
Octavia (recuerda a su familia).

Acto II, personajes principales y consejeros:

Atreo- guardia
Séneca- Nerón

Acto III, aparición de personajes secundarios:

Tántalo (hijo), Plístenes.
Nodriz-Popea.

Acto IV,

Mensajero-coro.
Mensajero-coro.

Acto V, vence la perfidia del tirano:

Atreo-Tiestes
Nerón, Prefecto-Nerón, coro-Octavia.

No vamos a insistir más en los aspectos ya mencionados de estas psicologías. La estructura argumental expuesta no se corresponde por completo en las dos obras pero muestra una disposición esencial en muchos puntos. No hay ni que decir que es más estrecha la conexión entre OC. y TR. que la que pueda haber con TH.. Sin embargo pese a ello no se deben despreciar varios puntos comunes.

NERÓN es la representación esperpéntica del soberano, con más puntos comunes con ATREO que con PIRRO, ya que el hijo de Aquiles desea el sacrificio de POLIXENA llevado sólo por el deseo de honrar a su padre, mientras que el "sacrificio" de OCTAVIA se hace sin ningún motivo aparente. Si la "Apocolokyntosis" no es sino la sátira sarcástica contra un emperador, OC. no viene a ser sino una sátira macabra y sarcástica contra un tirano.

De los modelos más apropiados que tomaría Séneca de las tragedias para caracterizar a NERÓN, ninguno le podría venir mejor que ATREO. LICO, pese a presentársenos tan fanfarrón y cruel, al menos se muestra dispuesto a perdonar a MÉGARA si se casa con él. MEDEA reconsideraría su actitud si JASON se vuelve atrás. Sin embargo ni Atreo ni Nerón dan opción alguna a sus víctimas. ULISES busca deshacerse del hijo de Héctor, pero ello por el bien de su pueblo, NERÓN hace lo propio con Octavia en contra de su propio pueblo. EDIPO mata a su padre y, al descubrirlo, desea poner fin a su vida. FEDRA incluso se suicida, arrepentida por haber sido la causa de la muerte de Hipólito. NERÓN, tras matar a su madre, desea más venganza.

Podríamos estar repasando las tragedias y encontraríamos pocos personajes de una maldad tan gratuita como la de Nerón. Se trata de uno de los dramas en los que dolor "campea" más a sus anchas. Parece como si nuestro filósofo hubiera recogido la mayoría de las nefastas virtudes de los tiranos y las hubiese amalgamado en un sólo individuo. Ahora bien, ante la crueldad del tirano, el pueblo se ve sujeto por un segnis dolor, 675, hipálage que refleja una actitud semejante a la de las troyanas ante la opresión. Se hace alusión al valor de los antiguos romanos, 675, como en TR. al de los gloriosos héroes de la guerra.

NERÓN se nos presenta como un *hijo no deseado* (OC. 368-71), a quien AGRIPINA (como nos dicen la propia Medea y Deyanira de sus hijos) lo hubiera querido arrancar de su propio cuerpo. OCTAVIA nos recuerda, al hablar de la sombra de su hermano, a ANDRÓMACA, cuando hace referencia a la de su marido (443).

NOTAS AL CAPÍTULO PRIMERO

1. Esta mezcla de fluctuor e ira se plasma del mismo modo en la AE. IV. 532 al hablarsenos de DIDO, irarum fluctuat aestu.

2. Para el dolor como causa de la venganza cf. AE. X 863 y sts. et caput Aeneae referes Lausique dolorum/ ultor eris mecum,

3. En este texto morte debe entenderse como morte proposita (Cic. Verr. V 112), en el sentido de la muerte como amenaza y mezclada con cruciatu (Verr. I. 9). Por otro lado esta larga enumeración de males no es sólo privativa de Séneca, cf. Pacuvius 53 R., famulitas uis egestas fama formido pudor o 301 R, metus egestas maeror senium exilium et senectus; Acc. Sc. fr. 349 R, o Lucr. III. 1017.

4. Virgilio utiliza la noche como una fuente de miedo y de misterio (cf. AE. II 360-61, 397), pero se separa de Séneca en no asociarla ni con la crueldad ni el crimen. Si se acercan más los dos autores cuando se hace alusión a gladius felix, con la imagen de la espada victoriosa manchada de sangre, arma sanguine imbuere AE. VII 541, 554.

5. Versos relacionados con los de OVIDIO Her. XII 209 quo feret ira, sequor, y en cierta medida con OE. 296 y Luc. I. 146. En lo referido al abandono de la nave a su destino cf. Cons. Marc. 6.3; Luc. VII. 124.

6. Frase que puede confrontarse con de Ira. III. 12. 3 nunc facit nos iracundos iniqua nostri aestimatio Ib. 7 irascor" inquit" plus faciam quam oportet. Para la frase iniquuus aestimator cf. Ben. II. 29. 4 quisquis es iniquus aestimator.

7. En Ovidio MT. XV. 155 leemos, rex superum Phrygii quondam Ganymedis amore/ arsit, es decir hace alusión, de forma escueta y sencilla, al amor de JUPITER por GANIMIDES. Séneca por su parte envuelve las pasiones de sus personajes de un barroquismo, casi gongoriano.

8. En AE. hallamos dos veces dolor como sujeto del verbo exardeo, (V 172 y VIII 219), de un valor más expresivo. Por el contrario en AE. XI 709 leemos accensa dolore, mientras que aquí en ME. dolor hace el papel de sujeto.

9. En la AE. I 25, sobre el rencor de JUNO leemos: necdum etiam causae irarum saevique doloresque/ exciderant animo. También en AE. I. 4 se nos hace hincapié en este resentimiento de la diosa, saeuae memorem Iunonis ob iram. En Ovidio MT. IX 6 199 saeua Iouis coniux.

10. Lo cruel del amor se puede observar asimismo en AE. 4. 531, cuando, al describirnos el amor de DIDO, leemos resurgens/ saeuit amor.

11. Esta referencia al mito de CIBELES se reitera abundante en todos los escritores clásicos, Calimaco, Varrón Sat. 131, Lucrecio II 620, Catulo 63, 22 etc. En cuanto a la flauta de madera cf. Virgilio. AE. IX 619, Ovidio. Pont. I, i 45, Val. Flac. I 319.

12. La metáfora de domitor es antigua, pero en tales contextos sólo la encontramos en Séneca. En HF. leemos o domitor/ Somne malorum, cf. Cic. Diu. II. 150.

13. Cf. Virg. AE. IX 251, Ov., MT. II 419.

14. La tristeza de la AURORA la nos la describe también Ovidio. Am. I 13, 3- 4 y III, 9, 1, MT. XIII, 581-82: vidit, et ille rubor quo matutina rubescunt/ tempora, palluerat, latuitque in nubibus aether. Del mismo modo Ovidio hace al Sol lamentarse por Faetón (Met. II. 329-30) y a Lucifer por su hijo Ceyx (MT. XI 570-72.).

15. El uso de un imperativo, el adjetivo fidus y del sustantivo dolor, expresando una necesidad de ayuda, lo encontramos también en boca de OCTAVIA: Excipe nostras lacrimas, nutrix,/ testis nostri fida doloris OC. 75-76.

16. Cf. Servio en AE. X, 860, adloquitur maerentem, Varro L. L. VI. 57 adlocutum mulieres ire aiunt cum eunt ad aliquam locutum consolandi causa; y Sen. OE. 10007 adflctam alloqui.

17. Para lo irrefrenable del dolor cf. H.F. 493, copulari... negat y la inusual pasiva tras vetare en AG. 135 uinci uetat.

18. Séneca sustituye en OCTAVIA la fórmula virgiliana renouare dolorem AE. II, 3, por la de renouare luctum, cf. OC. 122.

19. La atención se desvía de Polixena hacia las que el mar llevará a tierras desconocidas. Es indudable en este punto la influencia de las palabras de ANDRÓMCA en Virgilio AE. II, 321- 23.

20. Expresión análoga a la de in luctus seruata meos la hallamos en las palabras de EVANDRO a su esposa, a la muerte de su hijo PALANTE, AE. XI 159 in hunc seruata dolorem.

21. Cf. VIRGILIO. AE. X 828, teque peremptum manibus et cineri, si qua est ea cura, remitto. Esta idea que relaciona la muerte, el amor y las llamas pertenece a la elegía, el amor supera a ambas, cf. Prop. I. 19, 2 traicit et fati litora magnus amor. Una alusión común de cura es la referida al amor que está ausente cf. Ov. Her. VIII 13 (at tu, cura mei si te pia tangit), XIII. 164, XIV 123; Am. II 16, 43.

22. Para indicar una serie de preocupaciones es usual la secuencia alia ex alia (cf. Lucr. IV. 821 alia ex alia facies aetasque sequatur, Sen. de Otio I 2) o también aliae ex aliis curae (cf. Virg. AE. III 494 alia ex aliis in fata vocamur, Ov. MT. XV 253, Sen. Epist. XIX . 5, V.B v. 4.).

23. El sueño como liberador de las cuitas de los hombres lo hallamos también en PHA. 100, cf. asimismo Lucr. II 45, Varro, Sat. 36.

24. Cf. PHA. 247 fessumque curis pectus; aperire pectus, Ira I. 2. 2 (iugulum).

25. Esta frase nos recuerda la de ME. 548 hac causa uitae est, hoc perusti pectoris/ curis leuamen, cf. CI.L. VIII.I. 251 (s. III in.) leuamen hoc doloribus lacrimisque pausam credidit.

26. Cf. PHA. 181-84, en donde la referencia a los sufrimientos que hace arrostrar el mar se ve de un modo similar.

27. Cf. Epist. 24. 18 saxum trudi in aduersum, Lucr. III 1.000 aduerso trudere monte / saxum, Hyg. fab. 60 adversus montem.

EL DOLOR Y EL DOLIENTE

1.2 RESISTENCIA ANTE EL DOLOR

PATIOR

Verbo deponente a pesar de que en Nevio R. 3, 67 se atestigüe una forma antigua activa "patias". Utilizado abundantemente en todos los periodos desde el arcaico al postclásico. Su significado literal es "sufrir, tener paciencia, soportar o tolerar". Viene a ser sinónimo de tolero, de ahí que se le equipare en ocasiones, toleranter dolores pati, Cic. Tusc. 2, 18, 43, dolor tristis res est.. ad patiendum tolerandumque difficilis, Cic. Tusc. 2, 7, 18. Su opuesto es facio, con la misma oposición que se establece en griego entre πάσχειν y δρᾶν, así leemos en Livio, et facere et pati fortiter, 2, 12, o en el mismo Cicerón:

De tribus unum esset optandum: aut facere injuriam nec accipere... optimum est facere, impune si possis, secundum nec facere nec pati.
Cic. Rep. 3, 13, 23.

Una variante semántica ya en el periodo postaugústeo es la de "sufrir, experimentar, verse afectado, aquejado o castigado por". Con un sentido trasladado ha venido a significar ya desde Plauto "permitir", convirtiéndose en un sinónimo de sino y permitto, nobiscum versari iam diutius nos potes: non feram, non patiar, non sinam, Cic. Cat. 2, 9, 20, y entrando a formar parte de expresiones tan frecuentes como aequo (aegro) animo pati: facile (moleste) pati, y otras similares.

Los compuestos más frecuentes son, PATIENS, PATIENTIA, PATIENTER, IMPATIENS, IMPATIENTER, IMPATIENTIA, éste más propio del lenguaje imperial, PERPESSIO, en cuanto a las formas verbales tenemos el clásico PERPETIOR. De menor uso son PATIBILIS (Cic.), que viene a ser sinónimo de TOLERABILIS, FERENDUS, y su opuesto IMPATIBILIS. PERPESSICIUS, PERPESSITIUS (de PERPETIOR), "que puede soportar mucho, que ha soportado mucho, paciente", utilizado por Séneca en Ep., 53, 6.

Hay una serie de términos más peculiares de la lengua de la Iglesia como PASSIBILIS, PASSIO, sobre todo para referirse a la pasión de Cristo, PASSIONALIS, PASSIONALITER; COMPATIOR, COMPASSIO, COMPASSIBILIS; IMPASSIBILIS, IMPASSIBILITAS.

Etimología:

No se ha establecido ninguna relación de la raíz -pat con ninguna otra lengua, se puede comparar con el griego ΠΑΘ-, ΠΕΝΘ-, πέπονθα, πένθος, y con formas como, πῆμα, ταλαίπωρος, πένομαι, πόνος, πένης, πενιχρός, πένθος, ἔπαθον.

PATIOR

	ACT I		ACT II		ACT III		ACT IV		ACT V		TO-TAL
	T	L	T	L	T	L	T	L	T	L	
HF			5	2	5						12
TR		1	2		3		4	1			11
PHO	2		2								4
ME			2	2	3	1	1	2			11
PHA		2	2					1	1		6
OE			1	1			1			1	4
AG			3				1	1	1		6
TH	2		1		1		2			1	7
HOE		2	1		4			4	1		12
OC	1	4	1							1	7
TO-TAL	5	9	20	5	16	1	9	9	3	3	80
		14		25		17		18		6	

TR. 53

LIR. 27.

PATIENS

	ACT I		ACT II		ACT III		ACT IV		ACT V		TO-TAL
	T	L	T	L	T	L	T	L	T	L	
HF			1								1
TR					2						2
ME			1		1						2
AG								1			1
TH		1					1				2
OC								1	1		2
TO-TAL		1	2		3		1	2	1		10
		1		2		3		3		1	

Tr. 7

lir. 3

PATIENTER

TR. 254 acto II, en los T.

PATIOR Y FACIO

No encontramos muy a menudo en las tragedias la contraposición semántica entre facio y fero, pero sí entre facio y patior, tratándose de dos verbos que indican conceptos contrapuestos.

Todos los ejemplos que nos encontramos están en conexión con una partícula de carácter relativo y suelen poseer un significado generalizador. Se trata de sentencias doctrinales o inyecciones morales dentro de un contenido trágico. Pueden estar referidas a la actuación del vencedor en su moderación con respecto a la violencia, de acuerdo con el consejo que da AGAMENÓN a PIRRO:

..... *noscere hoc primum decet,
quid facere uictor debeat, uictus pati.
uiolenta nemo imperia continuit diu,*
TR. 256-58.

Tanto facere como pati marcarán respectivamente la actuación de vencedor y del vencido, y en la medida en que cada uno esté a la altura de este comportamiento podrá dejar ver su uirtus. El mismo significado llevan las palabras de YOCASTA a su hijo POLINICES:

*quotiens necesse est fallere aut falli a suis,
patiari potius ipse quam facias scelus.*
PHO. 493-94.

Pueden aludir también a las nocivas consecuencias de esta violencia incluso para el que la realiza, como nos narra el propio TESEO, en su descripción de los infiernos.

*quod quisque fecit, patitur, auctorem scelus
repetit suoque premitur exemplo nocens:*
HF. 735-36

El coro trata de distinguirnos estos dos campos mediante una distinción entre aquello que es de naturaleza humana y lo que es de origen divino:

*quidquid patimur mortale genus,
quidquid facimus uenit ex alto,*
OE. 983-84

FERO Y FACIO

Este tipo de contraposición no tiene nada que ver con el anterior, no suponen significados contrarios, ni las frases conllevan cualquier tipo de consecuencia o adoctrinamiento.

HÉRCULES se limita a decir que, tras el asesinato de su familia, si sigue viviendo, lo hará como un asesino, por el contrario si muere, estos crímenes no serían otra cosa que su último trabajo que tiene que soportar con valentía y bajo cuyo peso termina muriendo (la acción de facio se proyecta aquí, no en un nobile factum, sino en un auténtico facinus):

*HE. Si uiuo, feci scelera; si morior, tuli.
purgare terras propero. iamdudum mihi*

HF. 1278-79.

De otro lado nos encontramos con el castigo que se ha impuesto el propio EDIPO por sus faltas. Tampoco aquí advertimos una contraposición de significado entre los dos verbos, más bien son complementarios:

*conclamat omnis: 'parcite en patriae, precor:
iam iusta feci, debitas poenas tuli;*

OE. 975-76

SOBERANÍA, PODER, SUMISIÓN Y RESIGNACIÓN

En Séneca esta palabra se utiliza en unos contextos bien especiales en unas ocasiones, mientras que en otras sigue la tradición más clásica. Entre los primeros basta destacar la repetición mecánica de ciertas ideas con la utilización de este verbo. La teoría de que hay que soportar al vencedor, al soberano, resulta un poco, si no del todo, conformista, es la aceptación más clara del destino del hombre. Destino con el que no se puede luchar.

Pati discere (docta):

Va a ser un tirano como LICO quien nos diga:

*LY. Agedum efferatas rabida uoces amoue
et disce regum imperia ab Alcide pati.*

HF. 397-98

En una poco justificable actuación del tirano, se invita a MÉGARA a imitar a su marido, en la idea de que si Hércules, siendo un héroe, no hace sino obedecer las órdenes de un rey, ella debe aprender de HÉRCULES a asumir las de otro rey, en este caso las de él. Algo parecido oímos en las palabras que dirige CREONTE a MEDEA:

*Arcete, famuli, tactu et accessu procul,
iubete sileat. regium imperium pati
aliquando discat.*

ME. 188-189

No hace aquí sino repetir la misma filosofía que en los versos anteriores, donde se realza el pati discere. El paralelismo se mantiene además si tenemos en cuenta que es a otra mujer, si bien en circunstancias distintas, a la que se le quiere obligar que someta a la ley de otro soberano, forzándola a abandonar el amor hacia su marido.

Palabras muy distintas son las de HELENA a ANDRÓMACA, aunque no carentes del mismo engaño que las de ULISES. En ellas la invita a olvidarse de su suerte de cautiva y aspirar a un trono mayor que el que tenía:

*depone cultos squalidos, festos cape,
dedisce captam; deprime horrentis
 comas crinemque docta patere distingui manu.
 TR. 884-85*

Sigue utilizando disco, pero esta vez con el prefijo "de", dediscere significa simplemente olvidar lo aprendido. Pero la vida holgada que pudiera llevarse ANDRÓMACA entre los griegos no dejaría de ser una esclavitud que debería sobrellevar con resignación.

Hemos de tener en cuenta que muchos criticos realzan el contenido moralizante de estas obras, y en esta línea el pati discere podríamos interpretarlo como una de las partes principales de la actuación del sabio, al tiempo que del hombre de la calle. Sería una de las máximas esenciales que marcarían la conducta del hombre y que impedirían a su vez que nuestras pasiones se desencadenasen en ese furor que pierde a los personajes trágicos.

Expresiones exhortativas similares:

Expresión parecida es la que utiliza LICO cuando pide a MÉGARA que le escuche con calma, aure patienti, como vencida que ha de someterse a los mandatos del dictador, excipe sustituye ahora a discere:

*..... LY. O clarum trahens
 a stirpe nomen regia, facilis mea
 parumper aure uerba patienti excipe.
 HF. 359-61*

La idea de resignación de paciencia que debe mostrar el vencido con respecto al vencedor es una constante común que se puede observar a lo largo de las tragedias. Así cuando AGAMENÓN se niega a conceder a PIRRO el sacrificio de POLÍXENA, con el razonamiento de un auténtico sabio nos da a entender que no es necesario derramar más sangre sobre la tumba de AQUILES (cf. arriba TR 256-57). Muy distinta es la actitud de ULISES, que viene a exigir a ANDRÓMACA que le entregue a su hijo, en la idea de que ella debe soportar este sacrificio al igual que el vencedor, AGAMENÓN, sufrió el de su hija IFIGENIA. Es la suerte del vencido:

*quod sorte iussus Hectoris natum petam:
 petissem Oresten. patere quod uictor tulit.
 TR. 554-555*

Observamos en estos versos cómo el vencedor tulit mientras que el vencido patitur. El subyugado pues, amén de soportar, lo debe hacer con sumisión. Otra madre, MEDEA, trata por lo menos de llevarse con ella a sus hijos, a lo que JASÓN le responde:

*pietas uetat: namque istud ut possim pati,
 non ipse memet cogat et rex et socer.
 ME. 545-46*

Palabras que le traicionan ante su propia mujer, quien se va a dar cuenta del amor tan profundo del padre a sus hijos. Observamos una rebeldía dentro del propio JASÓN, que se niega

a abandonar a su descendencia, aunque se lo ordene el propio rey, figura típica ante la que se muestra esta rebeldía por parte de los héroes de la tragedia.

ALEGORÍA DE LA POBREZA

La Edad de Oro:

En PHA. se hace a partir del verso 525 una descripción de la EDAD DE ORO, tópico ya de la poesía clásica latina. Se llega a esta descripción a través de la mención de la naturaleza, y de la comparación de la libertad del mundo animal hecha por HIPÓLITO con la de aquel que está libre de toda responsabilidad y temor:

*nec torta clausas fregerat saxo graui
ballista portas, iussa nec dominum pati
iuncto ferebat terra seruitium boue:*

PHA. 534-36

Esta idea de la tierra libre de dueño, que por sí misma, contenta, da sus frutos sin la necesidad de un señor, se plasma también en otros autores, LUCRECIO (Terra) feta parit nitidas fruges/ arbustaque laeta II, 994; OVIDIO Ipsa quoque immunis rastroque intacta nec ullis/ saucia vomeribus per se dabat omnia tellus; MT. I, 101.

Tenemos también una alusión a la "Edad de Oro" en ME. 329.

Tiestes, Polinices y lo inestable del poder:

TIESTES por su parte nos es representado como un sabio estoico quien, según sus palabras, rechaza toda la comodidad de los placeres del reino:

immane regnum est posse sine regno pati.

TH.470

Es un claro desprecio del poder representado por su hermano, a la vez que una reiteración de lo oído de boca de HIPÓLITO, con su desprecio de todo aquello que represente el despotismo humano. Pero TIESTES, consciente de la desgracia que se ha cernido sobre él, se sigue comportando como un verdadero sabio. Acepta como una gran acción digna de ser llevada a cabo el cargar sobre sus hombros toda el infortunio que conlleva su desgracia personal, a la que se le añade la consiguiente ruina de su reino:

*magnum ingenti strage malorum
pressum fracti pondera regni
non inflexa ceruice pati,*

TH. 929-931

Actitud muy contraria es la POLINICES quien se niega a asumir el destino desfavorable de los dioses. Tiene la justicia de su parte porque es su hermano el perjuero, pero no sabe soportar la otra cara del poder real, el destierro. El poder no sólo resulta una carga

cuando se tiene, sino que, cuando se pierde, el soberano debe tolerar incluso una desgracia mayor, puesto que ya no puede ser un súbdito normal y porque se ve amenazado por todos aquellos peligros que le acosan en su nueva situación, de ahí la queja de POLINICES:

*opemque gentis hospes externa sequar?
quid paterer aliud, si fefellissem fidem?
si peierassem?*

PHOE. 587-89

De todos modos a sabiendas de esto, el ansia de poder y de riquezas del soberano es suficiente para que éste se olvide de toda consideración moral por el bien de su país. Frente a esto en el CORO de HOE. 117-18, se nos hace un alegoría de la pobreza, de aquel que abandona el mundo llevándose consigo lo mismo que trajo. Se supone el sacrificio incluso de la propia vida si uno quiere salvarse del naufragio y de la desgracia, afán de sacrificio del que carece POLINICES, y que lo aparta del ideal del sabio:

*uitam qui poterit reddere protinus,
solus non poterit naufragium pati.*

HOE. 117-18

Insistiendo en la misma idea del pesado yugo de la realeza podemos leer:

*felix quisquis nouit famulum
regemque pati
uultusque suos uariare potest.*

HOE. 228-230

Es pues el CORO el que pregunta a IOLE por qué ansia el trono de su padre, y añade más tarde también la exhortación a ésta para que lleve su desgracia con firmeza y fortaleza. Podemos ver una reiteración de esta idea ya aludida en TH. La fortuna se ensaña contra los hombres que ocupan o ansían ocupar el máximo poder, al igual que las torres más altas son mas accesibles a la ira del rayo que los tranquilos y sosegados valles:

*Raros patitur fulminis ictus
umida uallis:*

PHA. 1132-33

Y si alguna de las ciudades tuvo que soportar el revés de la fortuna, ésta fue TROYA, testigo de cómo sus murallas fueron atacadas dos veces por los griegos y sus casas dos veces destruidas por HÉRCULES, hecho que se nos recuerda en la invocación de HÉCUBA a su marido:

*nil Troia semel te rege tulit,
bis pulsari Dardana Graio
moenia ferro
bisque pharetras passa Herculeas.*

TR. 134-36

De nuevo la aparición del fero y pati en un mismo contexto, la fuerza de la expresión es pues mucho mayor, al asegurárenos que por dos veces tuvo que soportar la ciudad las flechas de HÉRCULES, y además mostrar su resignación.

MODERACIÓN Y CASTIGO DE LOS DIOSES

En relación con la alegoría a la pobreza está la exhortación a la moderación. Precisamente una de las excusas que encuentra ATREO para realizar la cruel venganza sobre su hermano es la de que éste no supo guardar la medida en las circunstancias favorables:

*numquid secundis patitur in rebus modum,
fessis quietem? noui ego ingenium uiri*
TH. 198-99,

Otro soberano que ha omitido todo tipo de moderación en los momentos felices es NERÓN, quien se llena de ira cuando ve que el populacho intenta asaltar su palacio para echar a POPEA y reponer a OCTAVIA. En su boca oímos palabras tales como ira, nefas, cruor, faces accensas, caede.

*et ira patiens post nefas tantum mea,
quod non cruor ciuilis accensas faces
extinguit in nos, caede nec populi madet,
funerea Roma,.....*
OC. 821-24

Utiliza incluso una paradoja, ira patiens, la ira nunca es paciente, es, al contrario, la falta de paciencia lo que provoca la ira.

El castigo de la divinidad puede mostrarse a veces poco paciente y lleno de ira provocando guerras. En el intento de asalto al palacio, el segundo coro advierte al pueblo de la cólera que provoca el dios CUPIDO. CUPIDO hace que los hombres actúen dejándose llevar por el deseo que enciende en ellos, aunque tengan que provocar la muerte de otros hombres. Es una predicción de que la pasión de NERÓN por POPEA no será vencida fácilmente por el pueblo, y ello traerá sangre.

*(Cupido).....
non est patiens feruidus irae
facilisque regi:
ille ferocem iussit Achillem
pulsare lyram,*

OC. 812-15

NERÓN encarna pues el macabro reflejo de lo que no debe ser un "princeps". Este debe mostrarse agradecido a los dioses a la vez que revertir este agradecimiento sobre sus súbditos. Basándose en este razonamiento, ANDRÓMACA trata infructuosamente de convencer a ULISES de que no mate a su hijo:

*miserere matris et preces placidus pias
 patiensque recipe, quoque te celsum altius
 superi leuarunt, mitius lapsos preme:*

TR. 694-96

Para el mundo antiguo siempre hay algo divino que hace que los hombres actúen o sufran de alguna manera:

*quidquid patimur mortale genus,
 quidquid facimus uenit ex alto,
 seruatque suae decreta colus*

OE. 983-985

A más poder de un monarca debe corresponder mayor grado de paciencia y justicia, ya que todo es un reflejo a su vez del gran poder de la divinidad. De ahí que el mundo tenga sus propias leyes establecidas por los dioses y por la propia naturaleza, tal como nos recuerda TESEO:

*quod quisque fecit, patitur, auctorem scelus
 repetit suoque premitur exemplo nocens:*

HF. 735-36

Hay, sin embargo, personajes dentro de las tragedias, como TESEO, EDIPO, OCTAVIA, HIPÓLITO, a quienes se les podría calificar de "sujetos completamente pasivos", es decir que no han intervenido en ningún acto que directamente provoque su desgracia, pero que sin embargo son el objeto del ensañamiento de la Fortuna. Su reacción más que de queja llega a la desesperación, solicitando incluso para ellos los castigos que más bien deberían recaer sobre otros, así al final de la obra TESEO nos dice:

*grauiora uidi, quae pati clausos iubet
 Phlegethon nocentes igneo cingens uado.
 quae poena memet maneat et sedes, scio:*

PHA. 1226-28

Nos enfrentamos en las tragedias ante un mundo en el que da la impresión de que ha desaparecido todo tipo de justicia por parte de los dioses. Los soberanos más crueles triunfan sobre aquellos que pretenden actuar de un modo más justo, parece que los dioses se han ensañado contra aquellos que menos se lo merecen lo que entraría en contradicción con el contenido didáctico que se pretende en la obra.

Sin embargo si prestamos atención al vocabulario empleado por estos siniestros personajes nos damos cuenta de que está marcado por el delirio, la locura y lo irracional, de lo que podemos concluir que no pueden ser un modelo a seguir y que incluso aquellos que se ven agobiados por el peso de la desgracia pueden hacer brillar su uirtus en medio de ésta, por más que los dioses se ensañen contra ellos.

IUGUM PATI

Con lo dicho anteriormente está íntimamente relacionada la concepción del "poder como iugo" que se lleva siempre encima y del cual uno intenta deshacerse. La conexión entre los términos esclavitud y yugo es muy antigua y la podemos ver desde Plauto, cuius a cervibus iugum servile dejecerant Curc. I, 1, 50:

LICO reprocha a HÉRCULES el ser un esclavo al servicio de un rey, ya que le sirve y a la vez soporta la carga que éste le ha impuesto. A pesar de que MÉGARA trata de defender a su marido alegando que el Alcida ha enviado muchos reyes a la muerte.

*ME. Quot iste famulus tradidit reges neci!
LY. Cur ergo regi seruit et patitur iugum?*
HF. 431-32

HELENA nos vuelve a presentar la pareja esclavitud-yugo. Ella, a diferencia de MÉGARA, no sólo ha sufrido la desgracia de una esclavitud, sino que además debe soportar el desprecio de los suyos:

*..... patior hoc olim iugum,
annis decem captiua. prostratum Ilium est,*
TR 910-11

JASÓN hace una invocación a los hados, a la vez que se dispone a hacer frente a su mujer, llena de ira:

*etsi ferox est corde nec patiens iugi,
consulere natis malle quam thalamis reor.*
ME. 442-43

En cierta medida MEDEA es un personaje al que no se le ha impuesto nunca el dominio de nadie, empezando por el de su propio padre, al que abandonó. Ahora son dos los yugos que no está dispuesta a soportar, el del rey CREONTE y el de su marido, amén del destino al que desafía. Esta demencia de FEDRA está en conexión con el amor ilegítimo de su madre, enamorada de un toro salvaje que no soportaba el yugo. Es la única vez que se nos hace referencia a un animal y no en sentido figurado.

*audax amasti; toruus, impatiens iugi
adulter ille, ductor indomiti gregis-*
PHA. 117-18

Sin embargo algo de esa naturaleza lleva ella en su sangre, mujer que intenta el adulterio y se muestra incapaz de mantener fieles los lazos conyugales.

Es sin embargo en TR. donde la idea del iugo y de la impotencia está más destacada. En los siguientes versos HÉCUBA va a repetir un tópico muy generalizado, la dicha de quienes murieron bajo los muros de Troya, así de PRÍAMO dice:

*liber manes uadit ad imos,
nec feret umquam uicta Graiium
ceruice iugum;*

TR. 146-47

No es a patior al que se recurre aquí, al contrario que en los demás ejemplos. Por su parte fero es el más utilizado por HORACIO, sin que patior aparezca con esta palabra. CA.135.27-28 cum faece siccatis amici /ferre iugum pariter dolosi; CA.2.5.01 nondum subacta ferre iugum valet/ cervice.; CA.2.6.02 Cantabrum indoctum iuga ferre nostra. Menos frecuente viene a ser el uso de subire, dada su menor fuerza expresiva, pero no falta algún ejemplo. Este verbo sólo nos describe el mero hecho físico, mientras patior además da la noción del sufrimiento que conlleva el soportar el yugo.

En el diálogo de ULISES y ANDRÓMACA, ésta ruega al primero que por lo menos permita a su hijo como mal menor el soportar el yugo de la esclavitud, más concretamente de llevarlo encima. Como niño que es, ASTIANACTE sólo se podía limitar a soportarlo, mientras que es más propio de los mayores el sufrirlo (pati):

*famulare collo nobili subeat iugum,
seruire liceat. aliquis hoc regi negat?*

TR. 747-48

AGAMENÓN, PIRRO, Y LICO

Como colofón a todo esto es curioso oír a uno de los reyes más soberbios y fríos de la mitología, AGAMENÓN, que no sólo se enfrentó a AQUILES por soberbia, sino que incluso sacrificó por pragmatismo a su hija. PIRRO pide a éste que le de la hija de Príamo para inmolarla en la tumba de su padre AQUILES, a lo que el rey se niega. Le reprocha a su vez el hijo de Aquiles que ya entonces una vez él como rey sacrificó a su propia hija IFIGENIA. Agamenón se muestra inflexible y dispuesto a recibir impasible las amenazas del hijo como otrora las del padre:

*Pyrrhum paternus. spiritus quondam truces
minasque tumidi lentus Aeacidae tuli:
quo plura possis, plura patienter feras.*

TR. 252-54

Pero al final de todo a la manera de un preceptor aconseja: "cuanto más poderoso seas, tanto más paciente debes comportarte", palabras propias más bien de un sabio que de un rey de su naturaleza. Nos encontramos aquí patienter, reforzando y matizando a la vez el tipo de sufrimiento del sabio, que no basta con ferre, sino que además debe también pati. El lentus, que como predicativo acompaña a tuli, vendría a ser un sinónimo de patienter, pero sin implicar completamente su carga semántica. NEPOTE en esta misma línea nos da una idea del carácter de EPAMINONDAS, muy cercano al que contemplamos aquí:

*Fuisse (Epaminondam) patientem suorumque injurias ferentem
ciuium.*

NEP. Epam. 7

Diametralmente opuesta es la actuación de LICO, quien nos hace una afirmación propia del más repugnante soberano. Utiliza patior, pero con un sentido completamente desenfocado, él prefiere sufrir y soportar con paciencia el odio del pueblo con tal de seguir en el poder:

*ars prima regni est posse in invidia pati.
Temptemus igitur, fors dedit nobis locum;
HF. 353-54*

El sabio por lo tanto debe patienter ferre, y asumir el gobierno como un trabajo labor, que debe arrostrar sin amedrentarse. Tarea ardua en la que encontrará dificultades ante las cuales su arma principal será la ratio, que le permitirá actuar patienter con los que le rodean.

POENAS PATI

Con poena se establece una repartición de papeles de este verbo con ferre, con un significado análogo. Patior lleva consigo la idea de un sufrimiento que se soporta pacientemente, aunque de hecho nos moleste. EDIPO por ejemplo se fuerza a sí mismo a soportar todas las consecuencias de una acción funesta como la de haber matado a su padre y haberse casado con su madre:

*taedasque nostras? has quoque inuitum pati
te coge poenas:
PHO. 263-64*

Muy diferente es el contexto en que se sitúa el diálogo entre POLINICES y YOCASTA, en el que el primero se queja de la actitud de su hermano que queda absolutamente impune:

*..... POL. Sceleris et fraudis suae
poenas nefandus frater ut nullas ferat?
PHO. 643-44*

Aquí el verbo no se refiere a sufrir con paciencia, sino a sobrellevar como una carga el peso de la mala acción de un hermano que ha privado del poder a otro. Propio del fatum es el arrostrarlo con paciencia como podemos ver en la palabras que se ponen en boca de la sombra de TÁNTALO, quien resalta lo indefenso del hombre ante el destino, esté donde esté:

*Quicumque poenas lege fatorum datas
pati iuberis, quisquis exeso iaces
pavidus sub antro iamque uenturi times
TH. 74-76*

También se comprende la utilización de este verbo frente a fero cuando TÁNTALO se niega a resignarse a la visión de la matanza de sus descendientes:

..... TA. Me *pati poenas decet*,
non esse poenam. mittor ut dirus uapor
 TH. 86

El mensajero pone en boca de EDIPO las siguientes palabras:

conclamat omnis: 'parcite en patriae, precor:
iam iusta feci, debitas poenas tuli;
 OE. 976

Del mismo modo en ME. 146 leemos poenas luat, quas debet. Lo cual no deja de ser un pleonismo, ya que todo castigo encierra en sí el deber de pagarlo. Se trata más bien un recurso del lenguaje poético, aunque muy apropiado para la oratoria, al hacer énfasis en la obligación del castigo. Por lo que no es extraño que la poesía, en aquellos pasajes en los que desee dar mas énfasis, lo tome prestado sobre todo del lenguaje del derecho.

Sinónimo de poena es supplicium que hace su aparición al menos una vez. Se nos alude al enorme sufrimiento que tuvo que soportar, y no precisamente con resignación, PELIAS hervido en un caldero por MEDEA:

CR. *auditus a te Pelia supplicium tuli?*
 ME. 201

Sobre el tema del castigo en estas obras se ha escrito mucho, resaltándose el hecho de la importancia del destino a la hora de hacer recaer la culpa en una u otra persona. Personajes como EDIPO o TIESTES se ven obligados a poenas pati, por acciones claramente marcadas por los hados, al final terminan soportándolas (ferre) más o menos patienter, pero su grandeza se muestra en la continua lucha que mantienen con su fatal destino.

MORAS PATI

Producto del amor:

En el sustantivo mora el pulso entre los dos verbos patior y fero, se resuelve claramente en favor del primero. Es en HF.588-589 donde más fuerza y más belleza adquiere esta expresión, ya que nos encontramos en el coro que termina el acto segundo donde se nos narra la historia de ORFEO y EURÍDICE. Será la falta de paciencia del primero la que va a hacer que llegue a perder a su esposa. El coro termina la historia con una especie de advertencia:

odit uerus amor nec patitur moras:
munus dum properat cernere, perdidit.
 HF.588-589

Es el mismo amor el que hace a FEDRA precipitarse sin soportar ya ninguna tardanza. Las palabras de la nodriza tratan en vano de convencer a HIPÓLITO para que se entregue a la pasión de su madrastra:

*Sed Phaedra praeceps graditur, impatiens morae.
quo se dabit fortuna? quo uerget furor?*

PHA. 583-584

Ya antes se nos ha dado una descripción del estado de ánimo de FEDRA por parte también de la NODRIZA en la que se ven los efectos de su pasión en su desesperado estado de ánimo:

*.....: semper impatiens sui
mutatur habitus.*

PHA. 372-373

De nuevo tiene lugar un diálogo entre una NODRIZA y su pupila, esta vez CLITEMNESTRA. Aquí, al contrario que en el matenido con HIPÓLITO, la primera no va a alentar los impulsos de la segunda, sino que trata de imprimirle paciencia y tranquilidad de espíritu. Sin embargo el impulso y la demora producto de un ánimo impaciente son los que terminan venciendo sobre la razón:

*Maiora cruciant quam ut moras possim pati;
flammae medullas et cor exurunt meum;*

AG. 131-132

Monstruos, la Esfinge, las Harpías:

En OE. se recurre también a la utilización de este campo pero referido ahora a la ESFINGE, quien sin demora intenta despedazar al protagonista, según la narración del propio EDIPO:

*carmen poposci: sonuit horrendum insuper,
crepuere malae, saxaque impatiens morae
reuulsit unguis uiscera expectans mea;*

OE. 98-99.

El CORO nos hace referencia a otro personaje atormentado también por otro monstruo mitológico. Es el famoso relato de FINEO y las HARPÍAS, en el que Fineo muerto de hambre no puede esperar ya más tiempo el alimento del que le privan estos monstruos:

*haec, quamuis avidus nec patiens morae,
deceptus totiens tangere neglegit*

TH. 158-159

Otros dos monstruos, Atreo y Nerón:

Si alguna de la escenas resulta demasiado fuerte y hasta repugnante, ésta es aquella en la que se nos describe cómo ATREO sacrifica personalmente a los hijos de su hermano. Ya no se trata de la horrorosa Esfinge intentando devorar a un hombre o de las Harpías martirizando a otro, sino de la demencia, el desenfreno y la locura de quien descuartiza los cuerpos de dos niños indefensos. Nos habla de cómo uno de ellos es puesto en un asador

mientras se le sazona con manjares por encima a fuego lento, lo que acentúa aún más lo macabro del relato:

..... *impositas dapes*
transiluit ignis inque trepidantes focos
bis ter regestus et pati iussus moram
inuitus ardet. stridet in ueribus iecur;

TH. 767-70

Siguiendo la regla de utilizar esta expresión en los contextos más macabros, la volvemos a ver en la narración de otro asesinato, el de NERÓN contra su madre. Séneca trata de comparar aquellas víctimas de la época republicana, LUCRECIA y VIRGINIA, con la madre de Nerón, AGRIPINA, objeto de las iras de su hijo, quien, después de fracasar en su intento de asesinato hundiéndola en el interior de una nave, manda abiertamente que la maten sin demora:

ruit in miserae fata parentis
patiturque moram sceleris nullam.

OC. 364-365

Hércules y su padre:

Menos escalofriante y más corriente resulta la narración de cómo somete HÉRCULES a CARONTE, limitándose a subyugarlo sólo con la pértiga de la barca:

Non passus ullas natus Alcmena moras
ipso coactum nauitam conto domat

HF. 773-774

Es rara la utilización de fero con este sustantivo, sólo la vemos en:

non feram ulterius moram,
senile ferro pectus impresso induam:

HF. 1.311

HÉRCULES ha recuperado ya la cordura, pero a la vista de las atrocidades que ha cometido decide suicidarse, su padre trata de disuadirlo desesperadamente de que no lo haga, sin obtener ningún resultado, finalmente, cuando ya no puede hacer nada, decide quitarse la vida con el fin de no contemplar el espectáculo que supone presenciar, además de tanta desgracia, la muerte de su propio hijo. A HÉRCULES, amén de su propio padre, le necesita el orbe entero. Se nos trata de comunicar la idea de que el sabio no se debe dejar llevar por la ofuscación, y buscar sólo la muerte como última salida:

..... *regia ut uirgo occidat*
tumuloque donum detur et cineres riget
et facinus atrox caedis ut thalamos uocent,
non patiar. in me culpa cunctorum redit:

TR. 287-90

Podemos pues afirmar que el non moram pati no sólo conlleva la falta de razonamiento en el obrar, sino que además puede implicar la crueldad del hombre que se equipara a un monstruo, como puede ser la ESFINGE o las HARPÍAS. HÉRCULES, harto de eliminar la cizaña de la tierra, actúa en un principio como estos, él mismo llega a convertirse en una fiera que debe ser aniquilada, pero su nobleza radica en que, a diferencia de NERÓN o de ATREO, se deja al fin llevar por la ratio, y la pietas, es la lucha del hombre contra ese animal que lleva dentro.

VIOLENCIA

Dos concepciones de la "virtus". Anfitrón y Yocasta:

Es claro que la violencia domina en gran manera muchas escenas de Séneca, pero este excesivo uso de la fuerza puede recibir diversas interpretaciones. Así ANFITRIÓN defiende a su hijo ante los ataques que sufre por parte de LICO, que lo califica de mujeriego y poco viril, basándose en que HÉRCULES, vendido como esclavo a ÓNFALE, le regaló sus atributos principales, la piel de león y la maza, vistiéndose además con su ropa y ungiéndose con los ungüentos propios de esta corte. Por otra parte le echa en cara el que por una mujer, IOLE, se enfrentara al padre de ésta EURITO, y destruyera su reino.

Nos situamos en uno de los típicos contextos de Séneca en los que no resulta difícil el refutar unos argumentos que a la vista son fácilmente rebatibles por su poca consistencia. El padre de nuestro héroe no sólo no reconoce lo violento y lo ilegal de las hazañas de su hijo, sino que incluso con sus propias palabras va a apoyar con orgullo las acciones de éste. Es lo que podríamos denominar la moral de la "virtus", entendida por la fortaleza corporal, dejando aparte todo comportamiento ético:

*ipsius opus est uulneri et ferro obuius
mortem coactus integer Cycnus pati,*

HF. 485-86

Estos versos aluden a la muerte de CYCNO, hijo de Marte, que hacía frente a la espada sufriendo los golpes sin ser herido y al que mató el héroe. No es por lo tanto el vocabulario de Séneca en estos contextos suave, no sólo recoge lo macabro del lenguaje de la épica, sino que además dramatiza en gran manera los pasajes, dándoles un gran fuerza emocional.

Muy diferentes son las palabras de YOCASTA a su hijo POLINICES, al indicarle que es preferible, con respecto a las personas de la misma sangre, sufrir antes que cometer un crimen. Ya la "virtus" no se basa en defenderse con nobleza o en dar un castigo ejemplar:

*quotiens necesse est fallere aut falli a suis,
patiare potius ipse quam facias scelus.*

PHO. 493-94:

Esta es una de las afirmaciones más rotundas hechas por una mujer en las

tragedias, y que desde luego subrayaría un fiel seguidor del cristianismo, algo que nos recuerda al "poner la otra mejilla". HÉRCULES por su parte hubiera preferido morir antes que haber cometido, arrebatado por la locura, un crimen tan grande, por lo que busca su purificación en la muerte, Si uiuo, feci scelera; si morior, tuli HF. 1278. La utilización de tuli se comprende teniendo en cuenta el protagonista, quien asumiría la muerte por los crímenes cometidos como uno más de los trabajos que tuvo que afrontar. Y la explicación de estos crímenes, ya sea entre familiares o extraños, viene dada por la ira, según leemos en un CORO de ME.:

*caecus est ignis stimulatus ira
nec regi curat patiturue frenos
aut timet mortem: cupit ire in ipsos*

ME. 591-93

De esa ira que no permite moderación nacen como algo inevitable la guerra y sus consecuencias. CREONTE habrá de temer las guerras, con que le amenaza MEDEA si no expulsa a ella y a su marido de su reino. Este constituye el verbo más apropiado para esta lucha, al conllevar sus efectos un gran sufrimiento y una gran carga moral para soportarla:

*non sola ueni. bella si metuis pati,
utrumque regno pelle. cur sontes duos
distinguis? illi Pelia, non nobis iacet;*

ME. 274-76

Así pues la guerra, y toda serie de desdichas se desencadenan contra todos estos poderosos protagonistas, que ya por ansias de poder y venganza se ven arrastrados por el destino, ante una ira que no pueden dominar.

VIOLENCIA CONTRA UNA MUJER, STUPRUM

Continuando el orden de palabras regidas por patior que marcan la violencia, llegamos a stuprum. Patior entra en relación con la situación antigua de la mujer que ante una afrenta debía mostrar simplemente resignación, si no quería adoptar actitudes heroicas.

No es rara la aparición de la nodriza en todo este tipo de contextos cargados de pasión. La NODRIZA habla con DEYANIRA sobre los diversos amores que HÉRCULES ha tenido, y de lo poco fiable que es el amor de éste. Entre estos está AUGE, hija del rey Aleo, a la que el Héroe violó ebrio, después de que el padre de aquella le regalase con un banquete. La violación se produjo en el santuario de Atenea, y de ella nacería TÉLEFO:

*quot uirgines dilexit: errauit uagus.
Arcadia nempe uirgo, Palladios choros
dum nectit, Auge, uim stupri passa excidit,*

HOE. 365-67

Escena repetida con otros protagonistas en OC.. En este caso se nos ha cambiado a Hércules por NERÓN y a Deyanira por OCTAVIA, pero el argumento viene a identificarse claramente. Sigue siendo la nodriza la que se encarga de repetir casi los mismos consejos: Nerón

es un caprichoso, ha dejado de amar a Octavia y lo hará más tarde con todos los amores que tenga, como Popea. Hay frases casi calcadas, la consecuencia de todo ello viene a ser la misma, la mujer debe soportar las arbitrariedades de su marido y la misma mitología viene a respaldar dicha afirmación, pues si ya JUNO tuvo que sufrir con paciencia todas las infidelidades de Júpiter, ¿qué no sufrirá una mortal?:

*Passa est similes ipsa dolores
regina deum,*

OC. 201-02

A AUGÉ la violación de Hércules le costó la expulsión del reino de su padre. Sin embargo en OC. advertimos en el coro una actitud meridianamente distinta, se hace una alegoría de aquellas mujeres que bajo el dominio de tiranos en Roma, sufrieron las consecuencias de las desenfrenadas pasiones de éstos. Es un claro ataque a la Tiranía representada por Nerón y una defensa de la injusta muerte de Octavia. Se hace referencia a LUCRECIA, que se suicidó con su propia mano tras ser violada por el hijo de TARQUINIO EL SOBERBIO:

*mactata tua, miseranda, manu,
nata Lucreti,
stuprum saevi passa tyranni.
Te quoque bellum triste secutum est,
uirgo dextra caesa parentis,
ne servitium paterere graue et
improba ferret praemia uictrix*

OC 301 y sts.

En estos dos contextos el término stuprum adquiere un significado muy fuerte, que no es el de adulterio o de alguna relación vergonzosa, sino la de la propia fuerza bruta que supone una "violación".

La situación de la mujer no sólo fue difícil en la época republicana. El coro, tratando de consolar a Octavia de sus desgracias, le enumera entre otras las desdichas de VIPSANIA AGRIPINA MAYOR, hija de M. Agripa y de Julia (hija de Augusto); casada con Germánico, se convirtió en nuera de Tiberio. Tuvo nueve hijos, y tras enviudar fue desterrada por TIBERIO donde murió de hambre y de tormentos:

*mox exilium, uerbera, saeuas
passa catenas, funera, luctus,
tandem letum cruciata diu.*

OC. 938-40:

Secuencia que representa un clímax en el dolor, constituye uno de los pasajes más fuertes en donde se da una acumulación de sustantivos que revelan una expresividad fuera de lo común. Es la reivindicación del dolor de la mujer dentro de la tragedia más realista de Séneca. Frente a Octavia la actitud de NERÓN es la de un auténtico cínico y así en 462, en su diálogo con Séneca, oímos:

*An patiar ultra sanguinem nostrum peti,
inultus et contemptus ut subito opprimar?*

Observamos en SÉNECA una preocupación por la mujer como la de EURÍPIES, sin embargo el autor romano no se centra tanto en la situación particular de ésta, hay que considerar que se mueve en la corte, en un mundo distinto al habitual, sus modelos de virtud y maldad los copia de ese ambiente, hacia él enfoca sus odios y su admiración. Ello se puede comprender en parte si se tiene en cuenta el auditorio elevado al que van dirigidas sus tragedias, ansioso de un aire nuevo, y más sobre todo en un momento en que los héroes y heroínas de la República resultaban atractivos ante la corrupción en que había caído el poder en Roma.

REACCIÓN DE LA MUJER

Medea:

Estamos frente a una de las mujeres con una personalidad más definida y más clara dentro de las tragedias, la que más fuerza y más sangre fría muestra ante la adversidad. La NODRIZA trata de convencerla para que calle su pena. Para ello recurre a patior y perfero, dando mayor intensidad a su requerimiento, en uno de los contextos en los que resulta más clara la diferencia en la utilización de uno y otro verbo.

Se advierte claramente que la verdadera virtud ante el dolor no radica sólo en soportarlo hasta el fin, perferre, si que ello hay que hacerlo con capacidad de sufrimiento y tranquilidad de espíritu, única receta ante los duros golpes de la fortuna:

*Sile, obsecro, questusque secreto abditos
manda dolori. graui quisquis uulnera
patiente et aequo mutus animo pertulit,
referre potuit: ira quae tegitur nocet;*

ME 150-53

Pero la actitud de venganza de la pupila parece inequívoca y decidida:

*Si quaeris odio, misera, quem statuas modum,
imitare amorem. regias egone ut faces
inulta patiar?*

ME. 397-99

Tanto ATREO como MEDEA son en realidad dos víctimas que se han convertido en verdugos, a pesar de que la propia Medea trata de justificarse:

*cruentis paelicem poenis premat
regalis ira, uinculis oneret manus
clausamque saxo noctis aeternae obruat:
minora meritis patiar-*

ME. 462-65

Invoca la propia fuerza de su mano, para que le ayude a soportar la cruel visión de lo que va a hacer. Más adelante nos topamos con una acumulación semántica de términos que van a recalcar la idea de esa violencia, ferrum, cruores, percutsa:

*assuesce, manus, stringere ferrum
carosque pati posse cruores-
sacrum laticem percussa dedi.*

ME. 809-811

Fedra, "audere" - "pati":

El carácter de FEDRA no es tan apasionado como el de MEDEA, no muestra esa disponibilidad a la acción, ese descaro, ni esa crueldad. La NODRIZA por su parte se nos antoja mucho más atrevida, la anima a que denuncie ante TESEO al joven Hipólito, antes de que éste se le adelante:

*ausae priores simus an passae nefas,
secreta cum sit culpa, quis testis sciet?*

PHA. 723-24

Identificamos audere como una conducta contrapuesta a patior, como un verbo propio de la osadía femenina, de su impetuosidad. Fedra por lo tanto, al igual que otras mujeres de Tebas, recibirá del destino el castigo que se merece, ya que ha roto las leyes de la pietas, y del pudor. Quizá la única excusa que tenga es que ella no quiso hacer daño a nadie, ni en su corazón albergaba ningún crimen funesto. Cambiando de tragedia, pero permaneciendo en la misma ciudad, MÉGARA nos recuerda casos notorios de crímenes de venganza: ÁGAVE e INO, víctimas de la venganza de Baco, NÍOBE, víctima de Apolo y Ártemis, YOCASTA madre y esposa de Edipo.

*Thebana noui regna: quid matres loquar
passas et ausas scelera? quid geminum nefas*

HF.386-87

Deyanira:

El dolor de la esposa de HÉRCULES es desolador y no le sirven de ningún modo las palabras de consuelo de su hijo, por más que le asegure que todo el orbe comparte su duelo:

*hunc ecce luctum quem gemis cuncti femunt;
commune terris omnibus pateris malum.*

HOE. 761-62.

Su actitud es de pura resignación, pero en su arrepentimiento se acerca a EDIPO, al no saber sobrellevar con mesura sus errores, observando la muerte como la única salida a su delirio y error.

Clitemnestra:

Comparte rasgos de la naturaleza de FEDRA, dos psicologías indecisas, en cierto modo hasta débiles, más destinadas a pati que a audere o a ferre. Si Fedra necesita del impulso su nodriza, Clitemnestra necesitará del de un traidor como EGISTO:

*quid, quod seueras ferre me leges uiro
non patitur animus turpis admissi memor?
det ille ueniam facile cui uenia est opus.*

AG. 265-67

Por otra parte CLITEMNESTRA deja traslucir una maldad más obstinada, pues mientras FEDRA termina dándose muerte y arrepintiéndose, la esposa de Agamenón se pondrá incluso contra sus hijos y será necesario matarla.

Octavia y Trovanas, muerte como final deseable:

Encontramos de nuevo una típica reacción estoica contra el dolor, la muerte, que para el sabio no implica cobardía, sino al contrario un acto enérgico frente al peso del destino:

*OC. Toleranda quamuis patiar, haud umquam queant
nisi morte tristi nostra finiri mala.*

OC. 100-101

Se emplea tolero, más propio sobre todo para la idea de aguantar cargas o pesos grandes. OCTAVIA no nos dice que sea débil, ya que saca fuerzas para aguantar todas sus desgracias, en este caso la muerte no es una debilidad. La actitud de OCTAVIA se presenta como de mayor nobleza que la de las otras mujeres, no llega a ser completamente un sabio, porque muestra cierta cobardía a enfrentarse con el destino, el sabio sólo debe buscar la muerte en los momentos verdaderamente difíciles prefiriendo mostrar de todos modos un cierto espíritu de lucha frente a las adversidades.

Parecida es la manera de obrar de las troyanas, quienes se centran en el llanto y las lágrimas como refugio a sus males. La alegría ante la muerte se comprende en personajes como ANDRÓMACA, quien desde la desaparición de HÉCTOR tiene su corazón embotado por el dolor, mostrándose incapaz de derramar lágrimas. De tal modo que incluso el poder llorar se puede considerar un alivio:

*.....leuia perpressae sumus
si flenda patimur.*

TR. 411-412

La expresión toma más fuerza por la repetición de dos verbos con la misma raíz, siendo el primero más fuerte que el segundo y dando además la idea de una acción acabada. Esto nos lleva a entresacar la dudosa idea de que sólo se puede llorar aquello que realmente es de poca importancia, pues el verdadero dolor sólo se puede liberar con la muerte. Sobre ello

incide el CORO de AG., después de una serie de comparaciones muy bellas con aves de la naturaleza, como el ruiseñor y otras, termina con una frase de recapitulación:

*non est lacrimis, Cassandra, modus,
quia quae patimur uicere modum.*

AG. 691-92

Modum equivale además a la moderación ante cualquier acción, el verdadero sabio deberá mostrarla tanto en las circunstancias adversas como en las favorables.

Hemos asistido a algunos ejemplos de comportamiento moderado ante la desgracia, como el de las troyanas. Tal es el caso de ANDRÓMACA, que soporta todo con una resignación propia de un héroe, de este modo a la muerte no sólo se la teme sino que se la afrenta con nobleza y honor. No se queda atrás POLÍXENA, destinada a ser sacrificada sobre la tumba de AQUILES:

*vide ut animus ingens laetus audierit necem
cultus decoros regiae uestis petit
et admoueri crinibus patitur manum:*

TR. 945-47

Es ni más ni menos que el sacrificio de una víctima, impávida ante el fin de su vida. Esta es la misma expresión que más adelante en OE. emplea para describirnos el sacrificio que hacen entre TIRESIAS y MANTO con el objeto de averiguar la causa de tanto mal para Tebas:

*placidone uultu sacra et admotas manus
patiuntur? MA. Altum taurus attollens caput*
OE.336-37

Compartir el sufrimiento:

Una concepción un poco ambigua y conformista es la de que este castigo o esta dedicha se mitigan si se comparte con otros:

*ferre quam sortem patiuntur omnes
nemo recusat.*

TR. 1016-17

El sentido de estos dos verbos podría venir justificado por la idea de que nadie rechaza soportar sobre sí, asumir con valentía incluso, el destino que otros por desgracia sufren con resignación, contraponiendo así un sentido más activo a uno más pasivo. La afirmación anterior parece entrar en contradicción con lo dicho en la misma tragedia:

*quamvis...../
magnus dolor socios..nonnumquam sui
maeroris ipsos oderit,*

TR. 902-04

Oiremos algo muy parecido en el diálogo entre el coro y CASANDRA, con la insistencia en que el verdadero dolor es aquel que supera las lágrimas ante la magnitud de las desgracias:

*iuvat in medium deflere suos
Nec tu, quamvis dura uirago
patiensque mali,
poteris tantas flere ruinas.*

AG. 667-68

Y en ciertos casos el recordar estos sufrimientos puede llegar incluso a ser agradable, como cuando ANFITRIÓN exhorta a TESEO a recordar todo aquello que arrojó junto con HÉRCULES en los infiernos:

*.....: quae fuit durum pati,
meminisse dulce est. fare casus horridos.*

HF. 656-57

Helena:

Siguiendo esta escala del sufrimiento femenino llegamos al de HELENA, quien asegura que nadie ha soportado ni soporta desgracias más grandes que las suyas:

*....., causam tamen
possum tueri iudice infesto meam,
graviora passa. luget Andromacha Hectorem*

TR. 905-07

Es como ULISES la antítesis del sentimiento de desdicha de los troyanos. Sin embargo la figura de Helena no tiene parangón con ninguna de las mujeres de la tragedia. Nos podríamos preguntar hasta qué punto es un personaje trágico, no representa ni maldad ni bondad, su actuación es neutra, parece a veces que estorba, a veces que corta el hilo dramático de la obra. Sus Lágrimas incluso dan la impresión de no provocar compasión.

ELEMENTOS DE LA NATURALEZA

El dominio abrumador de patior referido a los elementos de la naturaleza se comprende a partir del carácter más pasivo de este verbo frente a fero, que supone mayor voluntad y esfuerzo. Las plantas, aves, el mar etc. sólo se limitan a sufrir y soportar sin más la acción del hombre y de los efectos naturales.

Plantas:

Podemos observar una acumulación de sustantivos de una semántica muy pareja: incussus, también compuesto de quator, ferrum, volnus:

*frangitque cuneos, resilit incussus chalybs
uolnusque ferrum patitur et rigidum est parum.*

HOE. 1627-28

Aquí FILOCTETES nos hace referencia a una encina de Caonia, profética antaño, que fue difícil de cortar y que servirá de leña, junto con otros árboles, para la pira de HÉRCULES. La misma violencia que nuestro autor emplea al describir las acciones humanas las traslada ahora a la naturaleza. En el relato de la nodriza de cómo MEDEA prepara su brujería para la venganza, dice al referirse a una planta:

*haec passa ferrum est, dum parat Phoebus diem,
illius alta nocte succisus frutex;*

ME. 728-9

Aves:

A continuación el ingrediente que necesita MEDEA son plumas de Estinfálide, a las que mató HÉRCULES mediante flechas envenenadas sirviéndose de la sangre de la Hidra de Lerna:

*his adice pinnas sauciae Stymphalidos
Lernaea passae spicula.-*

ME. 783-84

El mar:

Al hablar del MAR lo personifica como una enorme masa de agua que soporta pacientemente los continuos golpes de los barcos, el CORO nos refiere que la NAVE ARGOS al cruzar el mar rompió la organizada división del mundo que se había establecido después del caos original. Esta nave fue la causa de que se estableciera una comunicación entre las tierras que habían sido separadas por los dioses. Ella fue a su vez la que "hizo que las aguas entraran a formar parte de nuestros temores". Es la venganza de un elemento que, aunque paciente, no para de cobrar su tributo:

*Bene dissaepi foedera mundi
traxit in unum Thessala pinus
iussitque pati uerbera pontum
partemque metus fieri nostri*

ME. 335-338

Pero con el tiempo el hombre ha conseguido dominar este elemento haciéndolo más sumiso y accesible a todo tipo de embarcaciones:

*Nunc iam cessit pontus et omnes
patitur leges:*

ME. 364-65

No se hace sino insistir en la idea señalada por el CORO en:

*stat pontus, uicibus mobilis annuis,
nauem nunc facilis, nunc equitem pati.*

HF. 540-41

Es frecuente en Séneca que una misma construcción o un mismo motivo se encuentre repetido en una sola o en varias tragedias, dando lugar a una auténtica unidad temática.

El cielo:

Pero no sólo las aguas, sino asimismo el cielo, esta vez el sol, es personificado. Así en TH. el mensajero nos habla de la paciencia del este astro, de su luz, al contemplar un crimen tan grande como el de Atreo, sugiriendo que ante esta barbaridad debería haberse escondido antes:

*O Phoebe patiens, fugeris retro licet
medioque raptum meriseris caelo diem,*

TH. 776-77

Montes:

Igual procedimiento se sigue con el MONTE EURIPO, en el estrecho entre Eubea y Beocia, que constantemente recibe las frías nieves del Aquilón:

*at qua niuosi patitur Aquilonis minas,
Euripus undas flectit instabilis uagas*

Regiones:

Nos habla en el CORO de PHA. de una región situada bajo los hielos de la Osa Parrasia, (es decir de Arcadia, calificativo para designar a Calisto, la muchacha convertida en la constelación de la Osa Mayor):

*si qua Parrhasiae glacialis ursae
semper errantes patitur colonos,
nouit hos aestus: iuuenum feroces*

PHA. 288-90

De acuerdo a la tendencia de reiterar ideas y contextos, citados ya en la misma o en otras tragedias, podemos ver expresados de otra manera los versos anteriores:

*quique sub plaustro patiuntur ursae,
dic ad aeternos properare manes*

HOE. 1524-25

PROFETISAS O MÉNADES

Asimismo se utiliza este verbo en conexión con profetisas y ménades, que se ven poseídas por un dios y obligadas a sufrir los efectos que la presencia de éste produce dentro de ellas. Así sucede cuando CREONTE se dispone a comunicar a EDIPO la respuesta que ha traído del oráculo, en medio de una gran expectación:

*incipit Letoa uates spargere horrentes comas
et **pati** commota Phoebum; contigit nondum specum,
emicat uasto fragore maior humano sonus:*
OE. 230-32

De una manera parecida nos describe el CORO la excitación que sufre CASANDRA, sacerdotisa de Febo, al recordar el estado de los suyos:

*graditurque celsa, nunc reluctantis parat
reserare fauces, uerba nunc clauso male
custodit ore maenas **impatiens** dei.*
AG.717-19

CARGA

Otros tópicos ya vistos son los de HÉRCULES o ATLAS aguantando el peso de la esfera del orbe:

*cupit extremum finire diem
uasta tumidi mole gigantis
et montiferum Titana **pati**
rabidaeue necem debere ferae.*
HOE. 1210-13

*Hercule et uiso fugit astra Iuno?
passus an **pondus** titubauit Atlas?
an magis diri tremuere manes*
HOE. 1598, 1600

No obstante es de señalar que no es frecuente el verbo **pator** en este sentido, ya que Séneca utiliza casi siempre **fero**, más adecuado para este tipo de contextos.

TIESTES, momentos antes de darse cuenta del cruel asesinato de sus hijos, siente una insoportable carga dentro de sí, en una de las escenas más fuertes y macabras de las tragedias:

*quid tremuit intus? sentio **impatiens** onus
meunque gemitu non meo pectus gemit.*

TH. 1000-1001

No se trata de una carga física que no sea capaz de ferre, sino de algo más angustioso, que no puede pati.

FERO

Significado:

El significado más antiguo de este verbo es el de llevar, el uso de "dirigirse, llevarse" es más extraño y suele expresarse con el pronominal se ferre o la pasiva ferri. Una antigua acepción es la de "llevar en el vientre, estar fecundado", de donde la palabra forda, mujer fecundada. Al hablar de las plantas fero ha dado "producir".

Por tanto partimos de un sentido originario que es el de llevar una carga encima, pero se trata de una carga ligera, ya que debe poderse soportar en los hombros, o en las manos (retia, praedam, fiscos cum pecunis, arma contra patriam, puerum manibus, alicui auxilium). Podemos establecer la siguiente diferenciación:

Ferri proprie dicimus, quae quis suo corpore bajulat, portari ea, quae quis in iumento secum ducit, agi ea, quae animalia sunt, Dig. 50,16, 234.

Pero si la que aguanta el peso en vez del cuerpo es el alma ese soportar físicamente viene a equiparse mediante una traslación a sufrir psicológicamente. Y si además dotamos a este verbo de la idea accesoria de movimiento tenemos frases como ferre legem "llevar una ley ante el senado, proponerla", agere et ferre, "conducir ante sí el ganado robado y llevar el botín sobre los hombros".

El sentido sobre el que centraremos nuestro estudio es el de "soportar, tolerar, sufrir, resistir", teniendo en cuenta que dentro de esta semántica en algunos casos existe la noción añadida de publicidad que linda con el significado de "hacer público, revelar, exhibir, eum ipsum dolorem hic tulit paulo apertius, Cic. Planc. 14, 34, Laetitiam apertissime tulimus omnes, Cic. Att. 14, 13, 2, haud clam tulit iram adversus praetorem, Liv. 31, 47, 4. Matiz que en cierto modo entra en conexión con la expresión prae se ferre.

El número de compuestos y derivados son numerosos, empezando por aquellos adjetivos cuya terminación es -FER, -FERA, -FERUM, y siguiendo por adjetivos del tipo FERAX, FERTILIS, sustantivos como FERCULUM. Del participio se derivan formas como LATOR, LATIO, más ligados al campo del derecho. Por lo que respecta a los compuestos verbales son muy numerosos, AFFERO, AUFERO, ANTEFERO, CIRCUMFERO, CONFERO, DEFERO, DIFFERO, EFFERO, INFERO, OFFERO, PERFERO, PRAEFERO, PROFERO, REFERO, SUFFERO, SUPERFERO, TRANSFERO, todos ellos clásicos y muy utilizados, amén de los diversos compuestos de éstos, cuyos usos varían según las épocas.

Dado lo prolífico de este campo se tratará solamente de abordar aquellos términos que nos revelen más directamente la psicología de los personajes que analizamos.

Etimología:

Es una raíz muy extendida relacionada con el Sánscrito **bhar-** "llevar", **bharas**

"peso", Gr. **φέρω**, Glth. **bar, bairo** "llevar", "producir" de donde **barn** "niño", Anglo-Sax. **beran**, Engl. **bear, birth**. La forma del perfecto TULI de la raíz ***tul, *tol**, está en conexión con el Sánscrito **tol-jami** "elevar, pesar", Gr. **τᾶναι** "soportar, resistir", cf. **τάλας, τάλαντον**, Lat. **tollo, tolerare, (t)latus**, etc. cf. Goth. **thulan**, Germ. **dulden, Geduld**, Anglo-Sax. **tholian**, "soportar".

En el periodo ARCAICO se nos aparece con un perfecto reduplicado del tipo TETULI, (Plaut. Am. 2,2, 84; 168; Ter. And. 5,1,13, Lucr. 6, 672).

HR	3	1	1	8	5	5	1	2	25
TR	1	5	9	10	2	8	2	1	38
PHO	9	1	10						19
ME	1	1	7	1	5	4	2	4	25
PHA	4	3	14		4	1	1	2	29
OE	2		4	1	3	2		1	15
AG		2	6		6	1	2	1	19
TH	3	1	3		3	6			17
HOE	5	4	12	2	8	1	8	5	56
OC	3	7	8	1	3	1	1	3	28
TO-TAL	31	24	81	15	47	6	36	12	271
	55	1	86		53		48		27

Tr. 220

Ltr. 51

En OE. tenemos dos ejemplos más en los tr. del acto VI.

PERO, (En su significado de sufrir, soportar, tolerar).

	ACT I	ACT II	ACT III	ACT IV	ACT V	TO-TAL
HR	2	7	2	1	1	15
TR		3	2	2	2	11
PHO	2	2				4
ME	1	2	1		1	6
PHA	3	3				6
OE	1	1	2	1		5
AG		3	2			5
TH		2		2		5
HOE	3	1	2	4	2	13
OC	1	1	1		1	5
TO-TAL	13	5	22	1	11	75
	18		23	11	14	9

Tr. 62

Ltr. 13

PERIFERO

	ACT I	ACT II	ACT III	ACT IV	ACT V	TO-TAL
HF	1				2	3
TR	1		1			1
ME	1	1				1
HA		1				1
AG	1				1	1
TH	1	1				1
HOB	1				1	3
TO-TAL	1	4	1	1	4	11

Tr. 10

Lit. 1

GRAN ESFUERZO FÍSICO

Encontramos muchos ejemplos en las tragedias del significado más primitivo de este campo, y gran parte de ellos con construcciones que se repiten varias veces, tal es el caso de las que incluyen como complemento a *saxum* HF. 968, HOE. 320, 864. Y como es natural no podían faltar las referencias al peso del mundo y del cielo que sostuvo HÉRCULES, *mundum* HF. 1102, HOE. 98, 1343, 1906; *caelum* HF. 69, 73, 425, 957, HOE. 12, 1906, ME. 401 (sin referirse a Hércules).

Otros trabajos parecidos son los de EDIPO frente a la ESFINGE: *cruentos uatis nefandae rictus*; OE. 93, los de TESEO en los infiernos: *perpetuam Styga* PHA. 148; los sufrimientos de AGAMENÓN en el mar: *graviora pelago damna quam bello tulit* AG. 411; la soberbia de AYAX en medio de la tempestad: *et Hectorem una solus et Martem tuli* AG. 548.

OBTENER, LLEVARSE

Abundantes son también los ejemplos de este campo con el significado de "obtener", "llevarse" como fruto de un trabajo, un esfuerzo o de la conducta de una persona, con complementos como *praemium*, TR. 192, PHO. 590, ME. 244, 245, PHA. 985, OC. 303; *spoliu*, AG.804, TR. 305, 990, HF. 240, TR. 447, PHO. 138, 364; *triumphum*, HOE. 1553.

"FERRE" MAS PROPIO DE UN HÉROE

Pero sin embargo en medio del dramatismo propio de las tragedias este sentido físico queda postergado en pro de uno más moral y psíquico. Aunque el verbo más significativo del sufrimiento va a ser *patior*, *fero* se va a especializar sobre todo en aquella aflicción que, más que soportarse con paciencia, se sobrelleva como una carga.

Se puede afirmar en líneas muy generales que *patior* es propio del hombre resignado cuyo mejor prototipo sería el conjunto de MUJERES TROYANAS, MÉGARA frente a Lico y casi todos protagonistas femeninos. *Fero* sería más adecuado para el héroe, que utiliza sobre todo su fuerza, tanto moral como física, para hacer frente a todos los avatares de la fortuna, y no cabe duda de que el más representativo de todos ellos es HÉRCULES.

SOBERANÍA Y PODER

Como ya hicimos al hablar de *patior*, comenzaremos a analizar aquella idea que implica la carga que supone soportar el dominio y la autoridad de los poderosos. Veamos pues las diferencias matizadas en el empleo de uno y otro campo. Como es lógico, la tragedia donde más se nos presenta el odio al poder será TR.. El mismo AGAMENÓN, en su negativa permitir que PIRRO sacrifique a POLÍXENA ante la tumba de Aquiles, trata de excusarse del abuso de autoridad y de todas las atrocidades que haya podido cometer en la guerra:

..... fateor, aliquando impotens
regno ac superbus altius memet tuli;

TR. 266-67

SERUITIUM, IUGUM Y SIMILARES

En CATÓN leemos: quis hanc seruitutem ferre potest? Cato ap. Gell. 10, 3, 17. Por su parte seruitutem pati lo hallamos en Cic. Phil. 8, 11, 32; 6, 7, 19, Tac. H. 1, 16. Sen. Contr. 4, 24, 1,

Con los sustantivos seruitia e iugum Séneca prefiere ferre, de caracter más general al abarcar a un mayor número de personas y cosas, aunque con excepciones. En algunas ocasiones parece que el significado de los dos se neutraliza como en la misma tragedia en boca de HELENA:

.....: *solus occulte Paris*
iugendus Helenae est. durum et inuisum et graue est
seruitia ferre? patior hoc olim iugum,

TR. 908-10

Sin embargo el empleo de uno y otro verbo aquí está completamente justificado, ya que HELENA es la mujer que más tiempo ha tenido que soportar cierta "esclavitud", carga dura y pesada propia de un verbo como ferre, pero la fuerza del dolor le ha proporcionado mayor capacidad de sufrimiento, de ahí también la utilización de patior. No hay duda de que este verbo es una consecuencia del primero. Podemos también toparnos con la construcción contraria en el CORO de OC., al aludir al suicidio de LUCRECIA:

uirgo dextra caesa parentis,
ne seruitium paterere graue et
improba ferret praemia uictrix
dira libido.

OC. 301-04

En este caso Séneca ha intentado evitar un zeugma utilizando ferre para los dos complementos, y, ya que patior no puede ir con premia, ha optado por hacer que seruitium acompañe a patior.

Ya antes hemos hablado de los ejemplos en los que parte de la naturaleza como el mar, cielo, algún árbol etc. se construían preferentemente con patior. De todas formas Séneca prefiere la pareja seruitutem ferre según se ha visto anteriormente, así en el caso de la tierra leemos: nec.. ferebat terra seruitium 536.

En HF. 397, en boca de Lico, y en ME. 188, en la del propio Creonte, hemos oído imperium pati, el sufrir con resignación el mando del soberano. En esta misma tragedia CREONTE, viendo que no puede conseguir que MEDEA acepte resignada sus órdenes, descarga contra ella su cólera:

CR. Aequum atque iniquum regis imperium feras.

ME. Iniqua numquam regna perpetuo manent.

ME. 195-96

El verbo fero nos indica que al soberano le da lo mismo la manera en la que admita sus órdenes MEDEA, sean éstas justas o injustas tiene que cumplirlas con resignación o sin ella. Ya en los versos 188-89 CREONTE furioso exclama pati aliquando discat, teniendo en cuenta que MEDEA es la protagonista femenina más impatiens de las tragedias. Ante esta impatientia la única solución es ferre de cualquier modo. Algo similar a lo que sale de boca de otro soberano despótico, ATREO, quien, no sólo exige la necesidad de ferre, sino también la obligatoriedad de laudare las acciones del monarca:

*AT. Maximum hoc regni bonum est,
quod facta domini cogitur populus sui
tam ferre quam laudare.*

TH. 205-207.

Conflicto similar al que tuvo OCTAVIA con AGRIPINA, ante cuya crueldad no tuvo otra opción que someterse a sus órdenes:

*tulimus saevae iussa nouercae,
hostilem animum uultusque truces.*

OC. 21-22

En PHA., nos aparece también subire pero con un matiz diferente al de ferre:

*qui blandiendo dulce nutriuit malum,
sero recusat ferre quod subiit iugum.*

PHA 134- 135

Refleja la idea de que uno debe soportar como sea (ferre) el peso bajo el cual se ha metido (subeo). Como se puede ver hay una especie de climax entre los tres verbos, subeo implica tan sólo el hecho físico, en fero se incrementa un tanto la carga psíquica que hay que poner en el sufrimiento. Pero es en patio donde entra en juego uno de los factores más humano de la persona, la resignación.

Sin embargo el poder del soberano se presenta indiscutible y sólo se puede reaccionar ante él con el asesinato. Ahí está, por lo tanto la clave de toda tragedia: qué parte de rebeldía se le permite al oprimido frente al opresor o qué parte de rebeldía se le permite al soberano ante el destino. Ahora bien, el que lleva las riendas del poder tiene otro punto de vista, interpreta ese iugum como pax. Tal es la versión de NERÓN, quien se queja de que el pueblo al rebelarse no comprende su clemencia ni bondad:

*Exultat ingens saeculi nostri bonis
corrupta turba nec capit clementiam
ingrata nostram, ferre nec pacem potest,
sed inquieta rapitur hinc audacia,*

OC. 834-37

Castigos contra la muerte del soberano:

CLITEMNESTRA se dispone a matar a su marido frente a los consejos de su NODRIZA que le advierte de las consecuencias:

Vlrix inultum Graecia hoc facinus feret?

AG. 220

Grecia entera no estará dispuesta meramente a pati la muerte de un rey que les une y les ha hecho vencer a Troya. Pati supondría meramente la resignación, mientras que los griegos, por el contrario, tratarían de buscar la venganza. El mismo EDIPO, antes de saber quién mató a LAYO, dicta severas penas para su asesino, entre ellas que no lo acoja tierra alguna:

non hospitalis exulem tellus ferat:

OE. 259

Amor:

En PHA. asistimos al único yugo que se soporta con agrado, el del amor. A la desbocada pasión de FEDRA se le vuelve a aplicar el símil de la esclavitud, empleándose ahora servitutem por servitium:

*me uel sororem, Hippolyte, uel famulam uoca,
famulamque potius: omne **servitium** feram.*

PHA. 611-12

La madrastra exige del joven HIPÓLITO la misma disposición a ferre que ella: amare discat. **mutuos ignes ferat** PHA. 415. Para OCTAVIA la carga que supone el amor fingido a su marido se agrava con el asesinato de su familia por parte de éste:

*..... Poena nam grauior nece est
.....
timere nutus cuius **obsequium** meus
haud **ferre** posset fata post fratris dolor
scelere interrepti,.....*

OC. 108-113

THALAMI

Séneca prefiere la secuencia thalamos ferre o expresiones parecidas. Idea muy en conexión con la del poder, ya que es el motivo de muchas desgracias, celos e intrigas maquinadas contra los soberanos.

Cuestiones como la del amor y el ansia de poder son las que se enfrentan al tratar EGISTO de incitar a CLITEMNESTRA a asesinar a su marido. La idea del socium ferre, expresada más o menos tácitamente, es causa de muchos conflictos ya sea por parte de la mujer en su repulsa a aceptar el amor de otra concubina (MEDEA y OCTAVIA), o en el caso de

hermanos, en cuyas desdichas el lecho ha jugado un papel primordial ETEOCLES y POLINICES, ATREO y TIESTES etc.

..... *ultimum est nuptae*
malum palam maritam possidens paelex domum.
nec regna socium ferre nec taedae sciunt.

AG. 257-59

POLINICES prefiere llevar la guerra a Tebas antes que soportar las arbitrariedades de su hermano y ser entregado como esclavo ante la mejor fortuna de su esposa y de su suegro:

pensare regnum. coniugi donum datus
arbitria thalami dura felicitis feram
humilisque socerum lixa dominantem sequar?

PHO. 595-97

EGISTO impulsa a CLITEMNESTRA a matar a su marido basándose en razones parecidas:

feresne thalami uicta consortem tui?

AG. 256

Otro caso de abierto enfrentamiento lo constituye el de MEDEA, dispuesta a impedir el matrimonio de Jasón con Creúsa ME. 37-39, o el de MÉGARA a aceptar su matrimonio con LICO, que implicaría la condición de esclava:

....., *pertuli intrepide omnia:*
thalamos tremesco; capta nunc uideor mihi.-

HF. 417-18

En la boda de NERÓN y POPEA el pueblo se rebela ante estas nupcias, mientras OCTAVIA pide tranquilidad a la masa por miedo a la ira del tirano. La hija de Claudio ha soportado humillaciones peores que ésta:

non hoc primum pectora uulnus
mea senserunt: grauiora tuli;

OC. 651-52

OCTAVIA se perfila como un personaje singular dentro de las tragedias, aunque desea vengarse, no llega a alcanzar la pasión de MEDEA o de CLITEMNESTRA, no tiene tampoco el valor para llevar a cabo su venganza, como ésta o como DEYANIRA. Su debilidad es patente en muchos momentos, desvaría entre los recuerdos del pasado, la grandeza de su familia, los mejores tiempos del Imperio, o el ejemplo de la mujeres virtuosas, sin centrarse del todo en el presente, no es una psicología puramente trágica, sólo pretende escapar de la sociedad, del trato entre los hombres. Se muestra como una niña, más que como una mujer, a la que la pérdida de su familia no hace sino dejarla desvalida. Parece más la protagonista de un melodrama que de una obra trágica.

MUERTE

Constituye uno de los puntos principales de la filosofía estoica, su postura ante ella nos va a dar indicios del carácter de los personajes. Incluso a los más jóvenes se les supone un arrojo que les vendría de sus padres, lo que les impediría mostrar temor o vacilación. Pero ésta no es un final deseable en sí mismo, a no ser que las circunstancias impidan continuar la vida con nobleza, y en este sentido uno de los mayores trabajos de HÉRCULES lo constituirá el seguir viviendo, para servir como apoyo y báculo de su padre.

Nobleza ante la muerte:

Séneca trata de resaltar la actitud ante la muerte de ciertos personajes, en algunos casos los más débiles físicamente tal como POLÍXENA, uno de los hijos de Tiestes o ASTIANACTE, con el fin de demostrar que la valentía no está en relación con la fuerza física y que la nobleza de talante va unida con la sangre, naturaleza y educación de las personas. No cabe duda de que nos encontramos frente a verdaderos héroes, que encaran el fin de su vida como HÉRCULES lo hace con sus trabajos. El mensajero nos habla de la valentía con que POLÍXENA y ASTIANACTE afrontaron sus últimos momentos:

*NVN. Mactata uirgo est, missus e muris puer;
sed uterque letum mente generosa tulit.*

TR. 1.063-64

Nobleza que queda manifiesta asimismo en el macabro sacrificio que realiza ATREO. En una escena, casi calco de la anterior, el CORO pregunta al mensajero sobre la entereza de UNO DE LOS HIJOS DE TIESTES ante el sacrificio:

*CHO. Quo iuuenis animo, quo tulit uultu necem?
NUN. Stetit sui securus et non est preces
perire frustra passus;*

TH. 719-21

Esquema del que se va a servir Séneca cuando el CORO pide a FILOCTETES que le hable de valentía de HÉRCULES en su fatal desenlace:

*Effare casus, iuuenis, Herculeos precor
uoltuue quonam tulerit Alcides necem.*

HOE. 1607-8

Nos situamos pues dentro de la concepción estoica de una muerte que no la considera terrible y evitable, sino incluso algo digno de desear si el momento lo exige. Antes hemos aludido a las palabras del Alcida, Si uiuo, feci scelera: si morior, tuli, HF. 1278. Si morior, (scelera) tuli, se refiere no sólo al castigo que supondría soportar esas matanzas en su conciencia, sino también al hecho de que él sería del mismo modo una víctima de su locura y en último término de la que le provocó JUNO.

FATUM, CASUS, SORS Y FORTUNA

Es clara la preferencia de Séneca por ferre con estos dos sustantivos. La muerte se erige en el último trabajo, labor, al que el hombre debe enfrentarse, el primero de todos es el de la vida.

Edipo:

EDIPO constituye un caso muy especial, podemos acusarle de cobardía y debilidad, defectos que intenta ocultar a veces con una soberbia desenfrenada y obstinación. Nuestra estima hacia él disminuye aún más si lo comparamos con la talla de un HÉRCULES. Sin embargo, aunque no es un personaje heroico, sí se esfuerza por un ideal de justicia divina. Es un atormentado, un *existencialista*, un hombre que no comprende el destino humano y los complicados hilos con que los dioses lo manejan. A HÉRCULES, al menos, se le da la oportunidad de ser un héroe, de afrontar la vida con dignidad, a EDIPO parece que ya desde la cuna se le privó de esta oportunidad. Exponente del mortal abandonado por los dioses, que busca explicaciones sobre la justicia e injusticia, habla de la maldición que ha recaído sobre la ciudad de Tebas desde antaño, sobre él y sobre sus hijos. Sólo es consciente de que un dios lo condenó ya antes de que naciera, ya obtuvo y soportó su muerte en el vientre de su madre:

.....; *aliquis intra viscera
materna letum praecoquis fati tulit:*

PHO. 249-50

Parecido es el caso de los hijos de MEDEA, destinados del mismo modo a pagar los pecados de sus padres:

.....; *gnatus hic fatum tulit,
hic te uidente dabitur exitio pari.*

ME. 1000-1001

Son pocos los rasgos que comparten MEDEA y EDIPO, ya que se trata de dos psicologías completamente distintas. Pero hay algo que los une, y es el hecho de que, vayan por donde vayan, siembran la muerte. Ahora bien una lo hace voluntariamente el otro por ese funesto capricho de los dioses.

Si de un lado se nos presenta a MEDEA como impatiens, por otro no observamos tampoco a un EDIPO patiens, trata de acercarse a HÉRCULES y convertirse en un Edipo ferens. Como el Alcida, se vio desde niño privado del trono por los designios de un a divinidad, anduvo también errante, venció a un monstruo (la Esfinge), cruentuos uatis infandae tuli/ rictus OE. 93. También como el anterior, parecía haberse congraciado con los dioses y que podía reinar tranquilamente en Tebas.

Sin embargo tanto a uno como a otro los cielos no les deparaban con esto sino el principio de sus desgracias, desgracias que comienzan con las palabras de CREONTE, ante los innegables indicios que le acusaban:

tibi iam necesse est ferre fortunam tuam.

OE. 681

Es decir no sólo se vio obligado en el pasado a ferre, sino que se le sigue exigiendo en el presente el mismo esfuerzo. También intenta suicidarse desesperado, pero no es un padre como en el caso de Anfitrión el que le disuade, sino su hija:

*peto aut ut iras, temporum haut ipsa mora
fractas, remisso pectore ac placido feras:*

PHO. 186-87

¿Cuál es la diferencia entre uno y otro?. La valentía de HÉRCULES frente a las adversidades es algo que se añora en EDIPO, sumergido en un mar de dudas y de temores. Por otro lado, mientras que el primero acepta su locura, la asume, y, después de un momento de desesperación, le oímos "únase a los trabajos de Hércules este nuevo: vivamos" (HF. 1815), mientras que la obstinación por la muerte del tebano nos deja un mal sabor de boca. HÉRCULES sacrifica su muerte por la vida de su padre, EDIPO incluso llega a desear que sus hijos se maten, sin que sepa sacrificarse por nada ni por nadie, hasta tal punto que le podríamos incluso atribuir el calificativo de "furens". Tanto CREONTE como ANTIGONA le tienen que exhortar a que ferat, al igual que tulit ante la Esfinge.

Del mismo modo el CORO ha de exhortar a OCTAVIA a que no se desanime pensando sólo en la muerte, le cita los ejemplos de mujeres ilustres dentro de su casa. Pero sin duda también reconoce la acción de un dios funesto sobre su familia:

*Animum firment exempla tuum,
iam multa domus quae uestra tulit,
quid saeuior est Fortuna tibi?*

OC. 929-931

El CORO nos insiste en la idea del abandono del hombre por parte de la fortuna, es como si Roma estuviera destinada a soberanos cruentos y vengadores. Nos hallamos en una de las épocas más funesta para los romanos, en la que "Roma disfruta derramando la sangre de sus ciudadanos" OC. 982.

Una actitud mucho más mundana y menos trágica es la de la NODRIZA de FEDRA. Más que recordarnos a un personaje trágico de tipo doctrinal, corrientes en nuestro autor, nos trae a la mente a alguien que vive la vida al día, preocupado sólo por los problemas más elementales como es el del amor. Actitud opuesta a la de EDIPO, la anciana juega con el destino como si nada le fuera, muestra la osadía de su pupila e incluso a veces mayor. Quizás porque sabe que los dioses sólo juegan con los grandes, con los poderosos, con las "altas torres", ella es demasiado pequeña para atraer los rayos de las divinidades:

*quemcumque dederit exitum casus feram:
fortem facit uicina libertas senem.*

PHA. 138-39

Compartir el sufrimiento e imperturbabilidad de espíritu:

Una idea ya comentada es la de que el infortunio es menor cuando se comparte con otro, se utiliza para ello sortem como sinónimo de casum, a la vez que se recurre a los dos verbos, patior y fero. La traducción más literal es que nadie rechaza el soportar sobre sus espaldas la suerte que otros sufren con resignación, ferre quam sortem patiuntur omnes/ nemo recusat TR. 1016-17, afirmación que se nos amplía versos más abajo:

*aequior casum tulit et procellas,
mille qui ponto pariter carinas
obrui vidi.....*

TR. 1029-31

Si en el párrafo anterior leíamos aequior (más tranquilo), ahora leemos animo aequo (con espíritu tranquilo), que ya no es un efecto sino la causa de que no nos desesperemos ante el infortunio:

*rapuit uires pondusque mali
casus animo qui tulit aequo.*

HOE. 231-232

Ello es propio de la imperturbabilidad que debe mostrar el sabio, el aprender por experiencia propia y ajena que la desgracia, ante la cual debe estar preparado en todo momento, le espera a la vuelta de la esquina. En este sentido, al comienzo del acto V, el CORO de TH. dice:

*magnum, ingenti strage malorum
pressum fracti **pondera** regni
non inflexa cervice **pati**,
nec degenerem uictumque malis
rectum **impositas ferre ruinas**.*

TH. 929-33

De nuevo dos cualidades que se complementan, la resignación y la fortaleza. Fortaleza propia de HÉRCULES que no comprende el dolor que le embarga (el causado por el veneno de la Hidra), siendo él un hombre que ha soportado incommovible todo tipo de desdichas:

*..... **siccus aerumnas tuli**.*

HOE. 1269

Quizás manifieste un poco de soberbia cuando desea que su madrastra JUNO vea cómo soporta él las llamas:

*nouerca cernat quo **feram** flammis modo.*

HOE. 1686

Es éste uno de los defectos que empañan el valor de HÉRCULES, ya que el sabio

nunca debe jactarse de la fortaleza de su naturaleza. Aquí el Alcida se acercaría más bien a la fanfarronería de un LICO, sino llegamos a compararlo con un "actor de circo" (Henry D. & Walker B., 1965).

MINAS

Para minas se prefiere ferre. HÉRCULES hace referencia a amenazas provenientes de la naturaleza, que no representan un peligro para él:

..... *tulimus Oceani **minas**,*
nec ulla ualuit quater tempestas ratem
 HOE. 49-50

..... ; *si uagae Symplegades*
*utraque premerent rupe, redeuntis **minas***
ferrem ruinae; Pindus incumbat mihi
 HOE. 1380-82

En TR. es AGAMENÓN el que tiene que soportar las intimidaciones de PIRRO, como otrora soportara la de su padre Aquiles (*minasque tumidi lentus Aeacidae tuli*, TR. 253). Si hay tragedias de venganza, como la de TH., las hay también como ésta en las que domina la amenaza, no sólo por parte de Pirro a Agamenón, sino también de ULISES a ANDRÓMACA y a las demás mujeres.

PERFERO

Implica el soportar hasta el fin o en su totalidad. No es muy del gusto de Séneca, aunque lo utiliza un total de once veces, sólo en cinco podemos observar su significado de sufrir por completo un gran peso, o continuamente hasta el fin. Ahora bien las ocasiones en las que lo utiliza son muy significativas y en contextos de claro interés filosófico.

HÉRCULES Y ATREO, FORTALEZA FRENTE A VENGANZA

Es HF. la tragedia donde de estas cinco veces, se muestra con más frecuencia, en un total de tres, y no podía ser menos tratándose de tal personaje. Hemos llegado a la parte final de la obra, en todo su clímax, cuando la situación se hace completamente insostenible. ANFITRIÓN trata por todos los medios de apartar a su hijo de la muerte, que se quiere dar para purgar su crimen. El trabajo al que tiene que hacer frente ahora el Alcida no se puede comparar con ninguno de los que ha llevado a cabo, estamos ante el más difícil de todos. No se trata ya de labor, sino de un enorme peso, moles, no se necesita sólo ferre, sino más bien perferre, esfuerzo supremo que exige el padre al hijo:

AM. Nunc Hercule opus est: perfer hanc molem mali.
HF. 1239

ANFITRIÓN se dispone a suicidarse ante la pertinaz decisión de matarse adoptada por su hijo, es entonces cuando HÉRCULES echa marcha atrás y decide seguir viviendo:

HE. Iam parce, genitor, parce, iam reuoca manum.
succumbe, uirtus, perfer imperium patris.
eat ad labores hic quoque Herculeos labor:
uiuamus.

HF 1314-17

Tal reacción no es de extrañar, si tenemos en cuenta que el sabio estoico no defiende la muerte sin ningún fundamento. Antes éste debe servir a la comunidad y por supuesto a sus allegados si lo necesitan. Sería poco meritorio que el hombre se amilanase tanto ante las dificultades y que no tuviera espíritu para luchar. En "De Providentia" III, 3 llega a decir: mihi videtur infelicius eo, cui nihil umquam evenit adversi

Ahora es cuando HÉRCULES tiene que soportar un trabajo de verdad. Ello le diferencia de otros personajes de la tragedia que no muestran idéntica valentía para enfrentarse ante sus errores pasados, tal es el caso de EDIPO, TIESTES, OCTAVIA, DEYANIRA, FEDRA.

Atreo:

ATREO se dispone a castigar a su hermano de la manera más severa, y el castigo más duro será el no dejarle descansar de sus desgracias, encadenándolas unas tras otras. Es precisamente en estos versos donde Séneca nos va a contraponer ferre y perferre, en la idea de que solamente sufre aquel hombre que tiene que llevar continuamente la carga de sus desgracias:

SAT. Iam tempus illi fecit aerumnas leues.

AT. Erras: malorum sensus accrescit die.

leue est miserias ferre, perferre est graue.

TH. 305-307

Así pues, según las palabras de ATREO, ferre no implicaría sufrimiento, si este no se prolonga continua y completamente. Leue y grave inciden sobre la idea de carga de (per)ferre. Claro que esta afirmación habría que ponerla entre comillas, ya que no se le podría aplicar al verdadero sabio, cuya desgracia no está en soportar la desdicha en un momento dado o incluso hasta el fin, sino en el modo de cómo ésta se sobrelleva. TIESTES y EDIPO constituirían dos ejemplos del hombre que sabe ferre hasta un punto determinado, pero a quien le cuesta perferre. De ello se sirve ATREO para vengarse de su hermano, es lo mismo que intenta hacer LICO frente a HÉRCULES. Pero el Alcida al final vence al tirano y se vence a sí mismo, a su propia debilidad. TIESTES no podrá hacer ninguna de las dos cosas. Sólo el sabio sabe perferre, grado que no esta reservado a todos.

MÉGARA Y MEDEA, FIDELIDAD FRENTE A RENCOR

Séneca nos retrata a MÉGARA con unas características muy similares a la de su marido, como una mujer intrépida ante todo, a la que incluso el sonido de la guerra la mantiene inalterable. Sin embargo hay algo que sí le aterroriza, la infidelidad hacia el Alcida, ante lo que tremít:

*quod facinus aures pepulit? haut equidem horrui,
cum pace rupta bellicus muros fragor
circumsonaret, pertuli intrepide omnia:
thalamos tremesco; capta nunc uideor mihi.-*

HF. 415-18

Si hemos contrapuesto la maldad de ATREO frente a la generosidad de HÉRCULES, se puede hacer lo mismo con respecto a MEDEA (y su nodriza) y MÉGARA. Ya vimos cómo la NODRIZA convence a su pupila para que sufra ocultamente hasta el fin con el propósito de hacer luego más efectiva su venganza: grauia quisquis uulnera/ patiente et aequo mutus animo pertulit/ referre potuit ME. 151-53

Volvemos pues a observar aquí una de tantas semejanzas entre MEDEA y ATREO, quienes utilizan el perferre solamente como instrumento de venganza. Uno con la intención de hacer sufrir a su hermano todo lo que pueda, la otra con la de aguantar ella misma todo lo que sea posible con tal de devolver el golpe. Constituyen la deformación del ideal del sabio, la utilización del sufrimiento como un medio de revancha no de catharsis. No forjan sus espíritus poniendo a prueba su alma y su cuerpo, sino que se sirven del de los demás de la manera más baja.

PERPETIOR

Sólo se utiliza cinco veces y de ellas cuatro en escenas sumamente expresivas. La diferencia con perferre no va a radicar tanto en los contextos como en los personajes. Así es normal su aparición en TR., los tres ejemplos puestos en boca de ANDRÓMACA.

TROYANAS Y MÉGARA, SUMISIÓN FRENTE A REBELDÍA

En TR. se nos presenta a sus protagonistas como representantes del sufrimiento más duradero y más profundo. No cabe duda de que en conjunto han afrontado unas desgracias que cada una más o menos a sabido aguantar (ferre) de diferente manera: leuia perpressae sumus, / si flenda patimur 411-12. No sólo son mujeres que soportan la carga de la esclavitud, perferunt, sino que además están acostumbradas a ello, muestran capacidad de sufrimiento e incluso están dispuestas a seguir haciéndolo hasta el fin con resignación, perpetiuntur:

*.....fare, quam poenam pares
exprome et unum hoc deme nostris cladibus,
falli: paratas perpeti mortem uides.*

TR. 935-37

ANDRÓMACA en particular está determinada a permitir la muerte de su hijo:

*poteris nefandae deditum mater neci
uidere, poteris celsa per fastigia
missum rotari? potero, perpetiar, feram,*

TR. 651-53

Con este *clímax* la esposa de HÉCTOR pasa de la resignación al heroísmo, de la simple facultad que implica potero a un acto más voluntario que implica la condescendencia perpetiar, llegando a la voluntad de asumir la carga de este esfuerzo como un trabajo pesado, ferre.

Contrasta la resignación de estas mujeres con la rebeldía y fiera de MÉGARA. Ésta afirma pertuli intrepide omnia HF 417, es tanto su arrojo que el más arduo esfuerzo de LICO se encamina a obligarla a pati (HF. 361, HF. 398), cosa a la que ella se niega, intenta mantenerse a la altura de su marido y lo consigue. Claro está que hay una diferencia esencial, mientras que a las troyanas no les queda nada de esperanza y su única arma es la resignación, MÉGARA cuenta con la esperanza de que su marido vuelva, por lo que muestra más resistencia a aprender a pati.

Estas mujeres por su parte ya han aprendido a pati y más aún a perpeti. Son dos lecciones distintas las que se sacan de HF. y de TR., de la primera la fortaleza, el esfuerzo necesario frente a los avatares, de la segunda la resignación, el acatar sin rebelarse el destino impuesto por los dioses. Estas dos obras complementan perfectamente el ideal del sabio el patienter ferre. No se pueden entender por separado porque todo ser humano necesita estos ejemplos no contrapuestos, sino complementarios.

POLINICES Y TIESTES

PHO. Y TH. son las dos únicas tragedias en las que se enfrenta a dos hermanos a muerte, siendo uno la víctima, el que iniuriam patitur, frente al que iniuriam facit. De ahí que los ejemplos de pati en PHO. se centren en la figura de POLINICES. Así las primeras palabras de YOCASTA, en el momento en el que lo recibe con los brazos abiertos tras un largo destierro, son las siguientes:

*.....? iunge complexus prior,
qui tot labores totque perpressus mala
longo parentem fessus exilio uides.*

PHO. 464-66

Las consecuencias didácticas de esto la saca la propia madre, patiare potius ipse quam facias scelus PHO. 494. Ante ello la obstinación de un personaje que se empeña en no seguir sufriendo, quid paterer aliud, si fefellissem fidem? PHO. 588. Séneca da a POLINICES el papel de TIESTES y nos lo representa patiens, al igual que éste, quien ya desde un principio no supo mantener la medida en las circunstancias favorables, numquid secundis patitur in rebus modum? TH. 198, y que más tarde se conforma con sine regno pati TH. 470, llevando una vida sencilla y sin tener que sufrir los avatares del gobierno.

Sin embargo es muy clara la diferencia entre estos dos seres. Mientras TIESTES transmite una resignación rayana en la debilidad, casi como consciente de su antigua falta, POLINICES se muestra más rebelde ante la injusticia y exclama arbitria thalami dura felices feram ..? PHO. 596:

*MA. Iuuenca ferro semet opposito induit
et uulnere uno cecidit, at taurus duos
perpressus ictus huc et huc dubius ruit
animamque fessus uix reluctantem exprimit.*

OE. 341-44

En esta lucha por recuperar el poder perdido se asemeja más a HÉRCULES en su enfrentamiento contra LICO, ese non feram revela una rebeldía del que está dispuesto a asumir un esfuerzo, labor, que le puede costar la vida. POLINICES pues se nos muestra menos melodramático que TIESTES, resolviéndose al final por la acción, no como un modo de mostrar su uirtus (caso de HÉRCULES), sino como mera necesidad.

CONCLUSIONES

En términos generales se puede decir que Séneca prefiere ferre al acompañar a complementos que indican una parte esencial de la vida humana, ya sea el matrimonio, destino, azar, muerte, la fortuna, trabajos decisivos, bellum, la esclavitud, Patior, por su parte, se va a centrar en aquellas facetas de la vida que no son temas fundamentales, la pobreza, la moderación, el castigo, la demora, la violencia y el crimen, reacciones ante la injusticia, profetisas o ménades, elementos de la naturaleza. Hay temas sin duda como los del poder y la obediencia en los que ambos verbos se utilizan de igual manera, muchas veces dependiendo de los complementos iugum pati, servitium ferre, con sus consabidas interferencias.

Sin embargo son mucho más numerosos los ejemplos con pati que con ferre. La humillación ante el poder está más asociada con la idea de resignación, es algo aleatorio dentro del trayecto de nuestra vida, no es una parte fundamental como lo es la muerte, el destino o la propia existencia. El poder por otra parte es algo tan pasajero que puede incluso martirizar a quien lo ejerce. Así pues el ideal del sabio no será el ser capaz de ferre una vida entera su destino, el camino que le han marcado los dioses (por muy arduo que este sea). En determinados momentos de su vida debe pati aquellas desgracias, o contratiempos, teniendo muy en cuenta que la verdadera virtud consiste en patienter ferre, quo plura possis, plura patienter feras TR. 254.

ANDRÓMACA en un principio sostiene que está dispuesta a mostrar toda la resignación posible para que no profanen la tumba de HÉCTOR, y acto seguido, como si eso no bastase, añade que se dispone también a asumir con todas sus consecuencias la responsabilidad de esa decisión, el que maten a su hijo, potero, perpetiar, feram 653. De igual modo se puede pati sin ferre, pero este tipo de personajes ya no están dentro de ese ideal de perfección. Tal es el caso de las TROYANAS, que se limitan a lamentar sus penas dando más bien el aspecto de un melodrama, no se convierten en heroínas por el mero hecho de desear la muerte, el llanto y las lágrimas dominan sobre su voluntad. Sólo POLÍXENA y ASTIANACTE parecen mostrar un espíritu heroico. Pero por otra parte no podemos ni mucho menos menospreciar el hecho de "pati", ya que sin la resignación y la capacidad de sufrimiento tendríamos personajes como MEDEA, CLITEMNESTRA, ATREO o NERÓN, totalmente desligados de todo vínculo moral. Caso aparte es el de HÉRCULES.

HERCULES FURENS

Ferre aparece en HF. un total de 22 veces, de las cuales sólo 13 nos van a interesar. La mayoría de los ejemplos están dedicados al sufrimiento físico del protagonista, que tuvo que aguantar la dura carga de los cielos, así como al episodio de las serpientes en el momento de su nacimiento (217, 220, 240).

Debemos comparar los 22 ejemplos de esta palabra con los 21 que se nos muestra otro vocablo, labor, muy significativo a la hora de expresar el esfuerzo físico. No se puede establecer una diferencia entre ferre y pator en el hecho de que uno aparezca más en los trímetros o en las partes más líricas, porque también en esto se vienen a dar la mano.

En H.F ambos verbos sobresalen con idéntico número de apariciones (siete) en el acto II. Se establece ya una diferencia clara, mientras que ferre hace referencia la mayor parte de las veces a la enorme resistencia de HÉRCULES, capaz de soportar grandes pesos y moles,

valentía" por propia decisión, LICO, al referirse al Alcida, utiliza pati con el significado de "soporta por cobardía", por imposición.

Así el tirano da una orden muy tajante a MEGARA en el 398, disce regum imperia ab Alcide pati, a lo que añade otras palabras de desprecio sobre HÉRCULES en el 432, cur ergo regi seruit et patitur iugum?. Este último ejemplo es significativo pues se trata de equiparar a servio con patior. Parece como si LICO, en su desprecio por el hecho de pati, excluyera como una de las facetas de un héroe la resignación, para él la valentía residiría en la fuerza, no en la capacidad de resistir con paciencia. Con ello no nos hace sino un retrato de su errónea concepción moral basada en la violencia, medio por el cual él ha accedido al trono de Tebas. Por su parte JUNO lo que realmente admira en el hijo de Anfitrión es su resistencia física y al aludir a él utiliza ferre. Empezamos de este modo a observar como la principal característica que se nos quiere hacer resaltar del protagonista es su poderío físico. Incluso CERBERO debe seguir patiens a su dueño erum, Hércules (810).

¿Qué conclusión podríamos sacar de la proliferación de tales palabras en esta obra?. Se trasluce una excesiva desviación moral hacia un concepto equivocado de lo que es la virtud y el valor. Parece extraño que sea un estoico el que haga hincapié en una idea de la virtud basada en una fuerza que en algunos casos llega a estar fuera de control.

No hay concretamente pasajes en los que se mencione que Hércules patitur, a la hora de hacer alusión a algún trabajo. Parece que se echa de menos un Hercules patiens frente a ese Hercules ferens. De aquí a una cierta "hybris" por parte del protagonista no hay más que un paso para que llegue a afirmar in alta mundi spatia sublimis ferar HF. 958.

Por otra parte no se nos deja de señalar algún rasgo que otro de crueldad antes de su locura, como el momento en el que se dispone a vengarse de Lico, ad hauriendum sanguinem inimicum feror HF. 636, donde se nos revela incluso un sanguinario o más bien un gladiador antes que un semidios. La única alusión de pati a algún tipo de esfuerzo supremo la tenemos curiosamente referida a TESEO a la hora de recordar su estancia en los infiernos, frauda laborum quae fuit durum pati HF. 656.

TESEO pues se nos esboza como un prototipo de sabio más adecuado que el de HÉRCULES. De ahí que se pueda llegar a pensar que la diferencia entre ese Hercules ferens y el Hercules furens pueda ser en algunos momentos nula, incluso antes de que JUNO lo volviese ya loco, locura que bien podría ser en cierto modo merecida. No obstante no intentamos quitar valor al comportamiento de tal héroe, ya que hay otras muchas facetas que lo redimen y lo hacen modelo de ese ser humano que lucha frente a la adversidad de un modo denodado, incluso frente a los obstáculos que le ponen los dioses.

Por otra parte el Alcida se nos muestra en cierto modo resignado, según las propias palabras de LICO a MEGARA et disce regum imperia ab Alcide pati HF. 398, en las que se nos pone al héroe como modelo de obediencia. Sin llegar a ser un personaje paciente, no es menos cierto que, mediante su obediencia y acatamiento de la voluntad de los dioses, HÉRCULES llega a derrotar a JUNO, de tal manera que, frente a Eurípides, podemos contemplar en Séneca una Juno furens, quien en medio de su locura llega a provocar la del Alcida, sin suponer que al final saldrá también victorioso de ella.

Por ello no se puede estar de acuerdo con los críticos que no ven en nuestro protagonista factores positivos, sin tener en cuenta que en todo sabio hay momentos de debilidad y de gloria, y que la verdadera virtus no consiste en ser perfecto, sino en saber limar tales imperfecciones, objetivo que HÉRCULES consigue al final de la obra, logrando cierta "catharsis" en la tragedia.

Estas expresiones en las que el protagonista se nos revela soberbio y sanguinario habría que enmarcarlas del mismo modo dentro del carácter romano. Se puede establecer una comparación con la escultura griega, bella, idealizada, semidivina, sin un fin concreto, en la que se vislumbra incluso algo místico. Por el contrario la escultura romana se nos ofrece ruda, real como la vida misma, carente de todo elemento divino, y en la mayoría de los casos con un fin político.

No hay que olvidar que nuestro HÉRCULES se debe adaptar a un pueblo orgulloso de su imperio que llega incluso a pecar de "hybris", un pueblo amante de la sangre, ya sea en la guerra como en la arena del anfiteatro. Estamos por otra parte en una época en la que los espectáculos del anfiteatro hacen una clara competencia al teatro. ¿Por qué no seguir el camino marcado por los deseos de un pueblo y sus dirigentes?.

En ello pues estriba parte de la originalidad de Séneca, en saber adaptar un personaje a unas circunstancias. Nuestra cultura del espectáculo en la vida moderna es más parecida a la romana que a la griega, tenemos vengadores, justicieros mucho más de acorde con el Hércules romano que con el Heracles griego. Esto no es pues culpa de Séneca, sino de la sociedad en la que se halla inmerso.

TROYANAS

Como testimonio del clima en que se desarrolla la obra son más numerosos los ejemplos en los que fero se emplea en otro sentido, y dentro de un contexto de guerra acompañado de complementos como, spolium 305, 447, 990, praemium 192, 193, pretium 209, bella 444, opem 499, etc.

Ya no estamos ante un héroe como HÉRCULES que deba soportar grandes empresas o grandes moles, ahora es una comunidad. Esta es una de las tragedias en las que fero se acerca más a patior, de los once (de los 35) ejemplos que llevan la idea de sufrir o soportar cuatro forman doblete con patior, que aparece del mismo modo otras once veces y con una redistribución en la tragedia muy similar:

Acercamiento de "ferre" y "pati":

Los dos verbos se complementan de una manera clara en frases como las de AGAMENÓN a PIRRO, quo plura possis, plura patienter feras TR. 254; ULISES a ANDRÓMACA, patere quod uictor tulit TR. 555; HELENA a ANDRÓMACA, durum et inuisum et graue est/ seruitia ferre? patior hoc olim iugum TR. 909-10; CORO, ferre quam sortem patiuntur omnes/ nemo recusat TR. 1016-17.

El uso de fero se justifica por completo debido a que se hace referencia a una carga como la de la esclavitud, comparable en dureza y quizás mayor en ocasiones que los

propios trabajos arrojados por HÉRCULES. Única tragedia en la que se advierte de un modo claro la mezcla de los estos dos campos, los personajes tratan de comportarse heroicamente y mantener un **equilibrio entre fortaleza y resignación**, que no todos consiguen de igual manera.

Desmembración y contenido didáctico:

Uno de los rasgos que más nos sorprende al leer este drama es su profunda desconexión y falta de una unidad esencial, lo que hace que haya unas determinadas partes que adquieren independencia por sí mismas ensombreciendo a las demás. La obra empieza y termina a modo de Ring Composition, con las desdichas de las troyanas, pero este tema a veces parece marginal. Asistimos a lecciones separadas e independientes sobre el poder y los derechos del vencedor, sobre la justicia o injusticia de este poder y su relación con el destino. Dos son los fragmentos centrales de la obra, el protagonizado por AGAMENÓN y PIRRO, y el diálogo entre ULISES y ANDRÓMACA. Es de notar la evolución en estos soberanos.

Agamenón:

Personaje esencial, trata de evitar la soberbia que nos muestra PIRRO impartiendo auténticas normas sobre los deberes del soberano y del vencedor. Es de resaltar la utilización fero referido a él mismo, minas tumidi lentus Aeacida tuli TR. 253. Una afirmación del tipo quo plura possis, plura patienter feras, frente a la de PIRRO 335, quodcumque libuit facere uictori licet, nos deja adivinar un soberano muy distinto al de los moldes griegos. Es la contraposición entre el pati y el facere, el gobernante no sólo debe obrar facere, sino también mostrarse paciente pati.

Asistimos a una **humanización de AGAMENÓN**, quien en la Iliada permitió que se derramara sin sentido sangre griega por no ceder ante AQUILES. Ahora incluso con la misma sangre fría se enfrenta al hijo de aquel e intenta impedir que sea sacrificada POLÍXENA, aunque sabemos que en la misma obra de Homero no puso ninguna objeción a que se ofrecieran sacrificios humanos en las exequias de PATROCLO, y que él mismo inmoló a su propia hija IFIGENIA.

¿Es debilidad lo que muestra ante PIRRO?, más bien Séneca trata de sacar una lección de todo un acontecimiento como es el de la guerra de Troya, insertando esta conversación con el objeto de enseñar que el odio y la ira innatas a la juventud no conducen a nada. Posiblemente en su mente estuviera otro joven más peligroso que el propio PIRRO, NERÓN. El carácter dramático de la obra cede ante el didáctico, estableciéndose una contraposición entre el Agamemnon patiens y el Pirro furens.

Séneca trataría de hacer ver a Nerón que el rey de todos los ejércitos griegos, terminada la guerra sólo puede sacar una consecuencia, quo plura possis, plura patienter feras, TR. 254. Se trata de un diálogo bastante extenso, el que Séneca da rienda suelta a su concepción del poder, Agamenón se ve despojado de su papel dramático y de su personalidad mítica, para verse reducido a un simple preceptor.

Ulises:

Otro personaje singular es ULISES quien pide a ANDRÓMACA: patere quod

uictor tulit 555, es decir que lleve con resignación el sacrificio de su hijo como Agamenón soportó otrora el de su hija Ifigenia. Esta oposición entre el pati de ANDRÓMACA y el ferre de AGAMENÓN la podemos comprender si oímos de su boca la justificación que da a PIRRO del sacrificio de IFIGENIA praeferre patriam liberis regem decet TR. 332. Se establece pues una clara contraposición entre la frialdad del soberano que debe ferre una obligación por mucho que le pese, y el apasionamiento de la madre que debe pati la pérdida de su hijo.

De ahí se entienden afirmaciones como potero, perpetiar, feram 653, propias de una mujer dispuesta a entregar a su hijo con tal de que no profanen la tumba de su marido. El feram de este climax supone una mayor determinación a soportar algo, hay una mayor voluntad a llevar a cabo la misma decisión que tuvo que tomar AGAMENÓN. Por un momento ANDRÓMACA se encuentra en la misma situación que el Atrida a la hora de asumir una responsabilidad tan importante que debe ferre con todas sus consecuencias, ya que se trata de la supervivencia o no de la raza troyana. Esa rigidez ante el sufrimiento no es algo nuevo en ella según nos confiesa en TR. 416: torpens malis regensque sine sensu fero.

Se nos representa a ULISES con una dualidad de personalidad, por una parte nos recuerda a ese soberano cruel que es LICO, por otra deja revelar mayor humanidad al escuchar las palabras de la madre que le suplica, preces placidus pias patiensque recipe TR. 694-95, y que consigue en un momento incluso ablandar al de Ítaca, matris quidem me maeror attonitae mouet TR. 735.

Por lo tanto se observa en esta obra un fenómeno de contaminación de sentimientos. Ambos bandos soportaron (tulerunt) con heroicidad una guerra, con numerosas hazañas ilustres, terminada ésta las troyanas patienter ferunt, soportan con paciencia la esclavitud, pero los griegos no han quedado exentos de una lección, han aprendido que la soberbia con el vencido no produce sino más odio.

Por lo tanto estamos ante una nueva tragedia, en la que se nos trata de enseñar que, frente al ensañamiento de los dioses contra los hombres, el respeto mutuo, la solidaridad, entra a jugar un papel esencial. Es el ser humano con todos sus defectos el que tiene que esforzarse por ferre, arrostrar esa vida dignamente, frente a la ausencia de los dioses. Esa solidaridad lleva al CORO a afirmar: ferre quam sortem patiuntur omnes/ nemo recusat, TR. 1016-17.

Polixena y Astianacte:

De ambos personajes se nos dice uterque letum mente generosa tulit. Su nobleza asusta incluso a los propios griegos, quienes contemplan con asombro cómo dos jóvenes tratan de afrontar la muerte como lo podría hacer HÉRCULES. Se les caracteriza como personas mayores a punto de afrontar una empresa con decisión y arrojo. ¿Hasta qué punto sobresale su actitud sobre la de los demás?, sería de todos modos un error conceder a su valentía un papel desorbitado. Si es verdad que hay que admirarla, no es ni mucho menos una de las facetas más destacables de la obra.

La evolución en la compasión que muestra AGAMENÓN es hasta cierto punto más llamativa. El orgullo de los dos niños es el propio de los soberanos, va innato en la sangre real, son todavía dos piedras sin limar, capaces de letum ferre, pero ¿mostrarían el mismo arrojo al soportar todos los avatares de la vida, vitam ferre? También los hijos de TIESTES asumen

su muerte con valor, algo típico en Séneca a la hora de caracterizar a estos jóvenes protagonistas.

Estos dos jóvenes representan la **segunda caída de Troya**, si ya la ciudad en su momento fue defendida y destruida con nobleza, ellos, como personajes trágicos, deben estar a la altura de lo que se esperaría de su comportamiento.

Andrómaca:

Quizá, dentro de las mujeres, nos encontramos con el ejemplo más abnegado. No se puede decir que se alce como protagonista en una obra tan falta de unidad, pero pocas mujeres están a su altura. A partir del acto III se convierte en el hilo conductor del drama. No constituye precisamente una heroína perfecta, muestra miedo, debilidad, nos recuerda más a MÉGARA que a HÉRCULES, pero sí deja evidenciar cierta valentía al enfrentarse a ULISES e increpar más tarde a HELENA. Es ella la que con más audacia toma la defensa de las de las desdichadas troyanas ante un HÉCUBA apática, completamente sumida en su propio dolor. Se erige en el personaje más humano de la obra frente a la frialdad de AGAMENÓN, ULISES, CALCANTE, a la crueldad de PIRRO, o a las egoístas lamentaciones de HÉCUBA. Vendría a representar el mismo papel que CASANDRA frente a AGAMENÓN.

MEDEA (impatiens)

Va a ser especialmente en los actos II y III en los que mejor vamos a poder observar el estado de demencia al que llega esta extraña mujer. Locura que en parte viene desencadenada por las soberbias palabras de CREONTE, cuando le exhorta a aceptar sus órdenes, regium imperium pati aliquando discat 189, sin importarle que sean justas o injustas aequum atque iniquum regis imperium feras 195, es decir no sólo se le exige resignación, sino también fortaleza. Este diálogo tiene grandes similitudes con el mantenido por LICO y MÉGARA, evidenciándose posturas parecidas.

Mayor atención requiere la reacción de la protagonista plasmada concretamente en el acto III, con una actitud desenfadada que se resumiría perfectamente en estas palabras inulta patiar? 399. JASÓN la describe exactamente, etsi ferox est corde nec patiens iugi 442. Sólo por amor hacia su marido se muestra dispuesta a soportar cualquier afrenta y aún así sufrirá menos de lo que se merece, minora meritis patiar 465. Pero, una vez desbocada, la ira de MEDEA arde como el fuego que según el CORO, nec regi curat patiturque frenos 592. Así pues Séneca trata de darnos la imagen de una impatiens Medea, que sólo es capaz de mostrar resignación por amor a su marido. Observamos cómo el amor se perfila en las tragedias como elemento fundamental, el único que es capaz de empujar a la mujer a la acción. Las protagonistas femeninas se manifiestan impatientes si alguien trata de jugar con este sentimiento. MEDEA no constituye sino la exageración de esta postura, un caso extremo.

No cabe duda de que ninguna alcanza la osadía de ella, ni FEDRA ni DEYANIRA, quienes terminan suicidándose, ni CLITEMNESTRA que necesita en un mar de dudas las continuas exhortaciones de Egisto. Todas ellas patiuntur es decir aceptan más o menos con resignación su destino, se rebelan contra él en un momento de desesperación, y al final encuentran la muerte.

MEDEA no patitur emprende la venganza contra su marido como HÉRCULES emprende sus trabajos. Es en la tragedia donde se nos presenta con mayor frecuencia el verbo queror, la queja y no la paciencia como reacción ante la injusticia. Nos atrae la fuerza dramática de este personaje más que la debilidad de JASÓN, totalmente oscurecido por el arrojo de su esposa.

¿De dónde toma el impulso arrollador una mujer como ésta?. No es de extrañar que Séneca se viera fascinado por un carácter de tal naturaleza. Esa crueldad del sexo femenino supera al de la tragedia griega, no hay que olvidar que en el mundo romano la mujer juega un papel más relevante que en la Grecia clásica, dentro de la familia. Una psicología semejante se podría adivinar en la astuta y malvada AGRIPINA, a cuyo lado CLAUDIO vendría a mostrar la debilidad que observamos en JASÓN. Ella fue capaz de desembarazarse de BRITÁNICO, sin ninguna compasión y revolver todo el ambiente político con intrigas y maquinaciones.

Otros personajes:

Otras mujeres que nos muestran un desasosiego similar son FEDRA impatiens sui (habitus) PHA. 372, impatiens morae PHA. 583; del mismo modo CLITEMNESTRA, maiora cruciant quam ut moras possim pati AG. 131. Por su parte NERÓN nos dice an patiar ultra sanguinem nostrum peti OC. 462, y nos habla de su ira patiens OC. 825.

Estos personajes están cortados a la misma mediada que la esposa de Jasón. A todos ellos les impulsa un motivo común, el vengarse de su cónyuge, se trata de personalidades impatientes et furentes. Se contrapone la impatientia de FEDRA con la capacidad de TESEO de ferre perpetuam Styga PHA. 148, la de CLITEMNESTRA con el patienter feras TR. 254 de AGAMENON, o la de NERÓN frente al tulimus saevae iussa nouercae OC. 21, graviora tuli OC. 652 de OCTAVIA.

Séneca necesita de la bajeza de ciertos protagonistas para ensalzar la grandeza de otros. La utilización de estos dos verbos en los pasajes esenciales nos hace distinguir con bastante claridad el contraste entre mentes tan complejas. De todas estas quizás destaque por su naturaleza TESEO, muy cercano a la capacidad de sufrimiento de HÉRCULES y a su valentía. Se trata de evitar la alusión a actos humillantes que haya cometido, como el rapto de HELENA, el abandono de ARIADNA. Lo vemos reflexivo, moderado, tras experimentar un proceso progresivo de humanización parecido al de AGAMENÓN.

A continuación, señalaremos los complementos que suelen acompañar a los dos verbos que tratamos en cada una de las tragedias, junto con el verso en el que se localizan.

FERO

HF	68 caelum, 73 caelum, 217 angues, 220 artos nodos, 425 caelum, 456 mala, 634 notam, 968 saxa, 1102 mundum, 1311 moram,
TR.	134 nihil, 147 graium, 151 suiecta colla, 253 minas, 910 servitia, 1016 sortem (=patior), 1029 casum, 1064 letum,
PHO	186 iras, 250 letum, 596 arbitria thalami, 644 poenas,
ME	37 pronubam thalamo, 195 imperium, 201 supplicium, 1000 fatum,
PHA	135 iugum, 138 exitum casus, 148 perpetuam Styga, 415 mutuos ignes, 536 terra seruitium, 612 omne sevitium feram,
OE	93 cruentos vatis, 259 exulem (hospitalis) tellus, 681 fortunam tuam, 809 casus, 976 poenas.
AG	220 facinus, 256 consortem thalami, 259 socium (thalami), 411 damna, 548 Hectorem et Martem,
TH	36 casus, 207 facta domini sui, 307 miserias, 646 auratas trabes, 719 necem, 933 ruinas,
HOE	12 Herculem cum caelo, 49 Oceani minas, 98 mundum, 232 casus, 799 taurus uolnus et telum ferens, 917 malum, 1269 siccus aeremnas tuli, 1343 mundum, 1382 minas, 1466 plura quum poscis tulit, 1068 Alcides necem, 1716 flammis, 1906 mundum, caelum,
OC	21 iussa novercae, 111 obsequium, 652 grauiora, 836 pacem, 930 multa.

PATIOR

- HF 353 in inuidia, 361 aure verba patienti excipe, 387 scelera, 398 regum imperia, 432 iugum, 486 mortem, 541 equitem, 588 moras, 656 labores, quidquid 735, 773 moras,
- TR 136 pharetras Herculeas, 412 flenda, 694 preces patiens recipe, 907 graviora passa, 910 iugum, 1016 sortem.
- PHO 494 scelus, 588 quid paterer aliud,
- ME 152 patiente animo, 189 regum imperium, 274 bella, 337 iussit pati uerbera pontum,, 365 leges, 399 ut faces inulta patiar?, 442 patiens iugi, 592 frenos, 728 ferrum, 784 Lernaea spicula,
- PHA 117 impatiens iugi, errantes colonos, 372 impatiens sui (habitus), 535 iussa nec dominum, 583 impatiens morae, 723 nefas, 1132 ictus fulminis,
- OE 99 impatiens morae, 337 admotas manus, 983 quidquid patimur mortale genus,
- AG 131 moras, 668 patiens mali, 692 quae patimur vicere modum, 719 maenas impatiens dei, 740 morsus cruentos.
- TH 75 leges, 86 poenas, 158 patiens morae, 198 modum, 769 moram, 930 pondera regni fracti, 1000 sentio impatiens onus,
- HOE 118 naufragium, 229 regem, 367 uim stupri, 762 commune malum, 778 Aquilonis minas, 1212 motiferum Titana, 1524 sub plaustro, 1599 pondus, 1628 ferrum,
- OC 110 toleranda, 201 dolores, 302 servitium, 365 nullam moram, 812 patiens irae, 821 ira patiens, 939 passa catenas.

NOTAS AL CAPÍTULO SEGUNDO

1. La idea de debitas la encontramos también en Cicerón, Mil. 31, 85 poenas iustas et debitas solvere, lo mismo que en la Eneida (X 853): debueram patriae poenas.

2. Esta expresión la vemos del mismo modo en Cesar: satis supplicii tulisse B. C. 1, 84.

3. Se puede traer a colación las palabras de CICERÓN a este respecto:

De tribus unum esset optandum: aut facere injuriam nec accipere... optimum est facere, impune si possis, secundum nec facere nec pati.

REP. 3, 13, 23

Si CICERÓN no hace alusión alguna a la patientia, SENECA sí admitiría el patienter accipere. El orador está más cerca de la mentalidad de una Roma que basa su fuerza en las armas y que somete a pueblos sin tener en cuenta si está esta actuando o no de acuerdo a la justicia, situación en la que la resignación juega un papel nulo.

EL DOLOR Y EL DOLIENTE

1.3 EFECTOS ANÍMICOS DEL DOLOR

TRISTIS:

Este adjetivo es el propio para la expresión de aquel dolor que se lleva en el rostro o en el cuerpo, que embarga a toda la persona y que, a diferencia de "maestus", no se puede ocultar en el interior del alma, supone incluso una expresión tenebrosa. Es sinónimo de maestus, seuerus, luctuosus. Se aplica también a cosas que implican desgracia o tristeza, desdicha, falta de felicidad, y por lo tanto se opone a laetus: ut tuum laetissimum diem cum tristissimo meo conferam. Cic. Pis. 14, 33, vel defensum tristibus temporibus vel ornatus secundis, Cic. Fam. 15, 7.

En la lengua de los augures se emplea para referirse a las entrañas de las víctimas (tristissima exta) en el sentido de "funesto", en Séneca leemos triste officium en relación con las honras fúnebres y la muerte. Del mismo modo puede referirse a un sabor amargo (triste lupinum, tristia absintia).

El sustantivo derivado más usado es TRISTITIA muy clásico y que viene a ser sinónimo de MAESTITIA, MAEROR, cum tristia et maerore in vita remanere, Val. Max. 1, 6, 12, y contrario a LAETITIA, tum ad tristiam tum ad laetitiam est contorquendus Cic. de Or. 2, 17, 72, ex summa laetitia atque lascivia repente omnes tristia invasit Sall. C. 31, 1. Sinónimos suyos son TRISTIES, TRISTUDO, más raros y de época ya tardía. De esta raíz se ha tomado un verbo TRISTOR, -ari, "estar triste o abatido", muy escaso, pero que Séneca utiliza en Prov. 2, 3, relacionándolo con el campo del llanto: nunquam flere, numquam tristari, (Cf. de Ira, 2, 7, 1).

TRISTICULUS, "de apariencia un poco triste"; TRISTIMONIA, "tristeza", muy raro y propio del habla popular; sinónimo suyo, del mismo modo escaso, es TRISTIMONIUM; TRISTIFICUS, "que provoca tristeza", es raro y más propio de la poesía.

Etimología:

De dudosa etimología se le relaciona con el Sánscrito "trastas" asustado y el latín terreo. Según Ernout Meillet su estructura recuerda la de un nombre reduplicado tal como grex, que hace pensar en el armenio "trtum" con el mismo significado que en latín, cuya "t" supone una "d" en el indoeuropeo. Se pueden comparar de la misma manera dos adjetivos en latín como "tristis" y "taeter".

TRISTIS: temas generales.
MAESTUS: temas más personales.

CUADRO DE FRECUENCIAS.

TRISTIS

	ACT I	ACT II	ACT III	ACT IV	ACT V	TO-TAL	
	T	L	T	L	T	L	
HP		1	1	3	3	1	11
TR			1	1		1	4
PHO	1	2					3
MR	1			1	1	2	5
PHA	1	5	1			1	12
OE	3	1	1				8
AG	1	1		2		2	8
TH	2			3			6
HOE			1	1	1		4
OC	4	5	4	1		1	20
TO-TAL	13	7	13	5	15	9	81
	20		18		24		9

Tr. 47.

Ll. 34

MUNDO DE LAS SOMBRAS

Dei:

Se nos hace mención de los tristes deos, con el significado de los DIOSES DEL INFIERNO, donde el adjetivo no hace alusión al carácter triste de éstos, sino más bien al aspecto lúgubre de su cuerpo y del lugar en el que viven, que de por sí provoca la tristeza.

HÉRCULES se jacta ante su padre de haber vencido a estos funestas divinidades, et tristes deos/ et fata uici HF. 611-12. En HOE. es el CORO el que, al referirnos la historia de ORFEO, utiliza la misma expresión. Si en el Alcida es el uso de la fuerza el que vence a estos seres superiores, en el segundo va a ser la música con su belleza la que los subyugue:

*Cantu Tartara flebili
et tristes Erebi deos
vicit nec timuit Stygis
iuratos superis lacus.*

HOE. 1064-67

Asimismo es el CORO en HF. el que exhorta a HÉRCULES a seguir en su empresa con estas palabras de aliento:

*fatum rumpe manu, tristibus inferis
prospectus pateat lucis et inuius
limes det faciles ad superos uias.*

HF. 566-68

Manes maesti:

Si al referirse a los DIOSES de los infiernos se les ha otorgado el calificativo de tristes, ahora al hacerlo de los MANES les da el de maesti. Tristis es propio aquí de aquellos que provocan la tristeza, mientras que maestus lo viene a ser de quienes la sufren, de las afligidas almas. Por otra parte es comprensible la utilización de este conjunto de palabras por el hecho de constituir una clara aliteración.

El Coro el se dirige a HÉRCULES haciendo referencia a su estancia en los infiernos:

*Stygias ultro quaerimus undas.
nimium, Alcide, pectore forti
properas maestos uisere manes:
certo ueniunt tempore Parcae,*

HF. 185-88

En el diálogo entre ANFITRIÓN y TESEO el padre hace referencia a la hazañas de su hijo en el mundo de la oscuridad y al camino que conduce a los abatidos manes:

*rebusque lassis adsit. O magni comes
magnanime nati, pande uirtutum ordinem,
quam longa **maestos** ducat ad **manes** uia,
ut uincla tulerit dura Tartareus canis.*

HF. 646-49

Tartarus:

Es otra vez en OC. donde aparece este adjetivo, con la indicación ya concreta del lugar al que se refiere. La protagonista nos confiesa que es más fácil que se unan el Tártaro¹ y el cielo, que el que lo hagan su alma y la del asesino de su hermano, NERÓN:

*Oc. Iungentur ante saeua sideribus freta
et ignis undae, Tartaro tristi polus,*

OC. 222-23

Acheron:

TÁNTALO exige un castigo para su descendencia, que cause pavor al propio Aquerón, al que califica de maestus:

*....., addi si quid ad poenas potest
quod ipse custos carceris diri horreat,
quod **maestus Acheron** pauceat, ad cuius metum
nos quoque tremamus, quaere iam nostra subit*

TH. 16-18

Regnum:

Y no podía faltar la invocación a los dioses de las profundidades por parte de MEDEA (diabólica por sí misma), con el objeto de que la venguen del abandono en que la ha sumido su marido:

*fas est precari:/ noctis aeternae chaos,
auersa superis regna manesque impios
dominumque **regni tristic** et dominam fide
meliore raptam, uoce non fausta precor.*

ME. 9-12

El aspecto miserable del lugar hace que el propio HÉRCULES tenga miedo de visitarlo como una más de las sombras que allí moran, a pesar de que un día dejó claro quien era el que ejercía su poder en este reino:

*..... non me noctis infernae locus
nec **maesta nigri regna** conterrent Iouis,
sed ire ad illos umbra, quos uici, deos,*

HOE. 1704-06

Aquí, más que aludir al miedo provocado por este lúgubre mundo, se nos da un claro testimonio de la aflicción de tantas almas que en él viven. Es la rebeldía de un héroe ante esa tristeza que embarga a todos a la hora de la muerte. Su descenso a este mundo como una mera sombra más entre todas lo equipararía simplemente a los demás mortales, y haría que todos sus trabajos hubieran resultado inútiles. Más que el temor por lo que en este nuevo mundo pudiese encontrar, se refleja el miedo a haber desperdiciado su valor, virtutem perdidisse.

El aspecto de estas profundidades es para TESEO incluso peor que la propia muerte. Al adjetivo se le viene a sumar el sustantivo maeror, haciendo hincapié en el carácter del ambiente que se nos describe:

*[rerumque **maestus finis** et mundi ultima]
immotus aer haeret et pigro sedet
nox atra mundo: cuncta **maerore** horrida
ipsaque morte peior est mortis locus.*

HF. 703-706

El agua:

En el diálogo entre el CORO y CASANDRA se hace una defensa de la muerte, simbolizada en este caso por las negras aguas de la laguna Estigia:

*Solus seruitium perrumpet omne
contemptor leuium deorum,
qui uultus Acherontis atri,
qui Styga tristem non tristis uidet*

AG. 604-08

Sólo aquel que esté dispuesto a enfrentarse con rostro sereno al miedo que produce la triste Estigia, y se atreva a poner fin a su vida, romperá la esclavitud despreciando a los inconstantes dioses.

MEDEA, en su invocación a las divinidades, se dirige ahora a DIANA, en cuyo honor "se agita la lúgubre rama sacada de las aguas de la Estigia":

*tibi funereo de more iacens
passos cingit uitta capillos,
tibi iactatur **tristis Stygia**
ramus ab unda,*

ME. 802-05

En el prólogo de AG. la SOMBRA DE TIESTES, antes que presenciar los acontecimientos tan crueles, de los que son protagonistas sus descendientes prefiere habitar los tristes lagos de los infiernos :

*Libet reuerti. nonne uel **tristes lacus**
incolere satius?*

AG. 11

El apartado escenario en el que ATREO se dispone a cometer un crimen tan abominable sólo se puede comparar a la Estigia:

*Fons stat sub umbra tristis et nigra piger
haeret palude: talis est dirae Stygis
deformis unda quae facit caelo fidem.*

TH. 665-667

La atmósfera de DELFOS (según la narración del CREONTE), donde el sacerdote consulta a los dioses infernales para averiguar la causa de la peste de Tebas, presenta un aspecto muy parecido a la descripción que Séneca nos hace del mundo de las profundidades:

*tristis sub illa, lucis et Phoebi inscius,
restagnat umor frigore aeterno rigens;*

OE. 545-46

Acto seguido del regreso de HÉRCULES del mundo de Proserpina, ANFITRIÓN se pregunta si es en verdad su hijo el que ha abandonado "la casa silenciosa de la triste bruma" y el que regresa camino a casa:

*Vtrumne uisus uota decipiunt meos,
an ille domitor orbis et Graium decus
tristi silentem nubilo liquit domum?*

HF. 618-20

En la AE. el adjetivo *tristis* se aplica, no como en los versos anteriores a la bruma que caracteriza esta morada, sino a la propia morada:

*.....? an quae te fortuna fatigat,
ut *tristis* sine sole domos, loca turbida, adires?"*

AE. VI 532 y sts.

El camino:

Pero no sólo el lugar, sino también el camino que conduce a esta mansión participa de estas mismas características:

*ducit ad manes uia qua remotos
tristis et nigra metuenda silua,
sed frequens magna comitante turba.*

HF. 834-37

*vicisti rursus noctis loca
puppis et infernade uada tristia?*

HOE. 1949-50

Muchedumbre:

Y no es muy diferente el aspecto de ese largo "agmen" de desdichados destinados

al mundo de las tinieblas, tal como lo oímos de boca del CORO (que vuelve a poner en conexión este adjetivo con silens, cf. HF. 618-20):

*tanta per campos agitur silentes
turba; pars tarda graditur senecta
tristis et longa satiata uita;*

HF. 848-50

Es posible que el uso de tristis se vea favorecido por la aliteración en dental "t".

El CORO (tras asegurarnos, de una manera parecida a la de Jorge Manrique en las "Coplas a la Muerte de su Padre" que la muerte no perdona a nadie) plantea una pregunta un poco extraña sobre qué es lo que siente nuestro cuerpo cuando se ve cubierto por la tierra:

*ceteri uadunt per opaca tristes.
Qualis est uobis animus, remota
luce cum maestus sibi quisque sensit
obrutum tota caput esse terra?*

HF. 857-60

Se establece una oposición entre una comunidad tristis en su aspecto externo, frente a una individualidad maesta, agobiada, afligida. La peste va haciendo estragos en la comunidad de Tebas, ello supone que la descendencia de CADMO se va perdiendo y reduciendo a largas filas que se encaminan a la muerte:

*longus ad manes properatur ordo
agminis maestis, seriesque tristis
haeret et turbae tumulos petenti
non satis septem patuere portae.*

OE. 127-30

La utilización de uno u otro adjetivo es en determinadas ocasiones aleatoria y se puede deber a motivos de aliteración en nasal, ad manes agminis maestis, (usual es manes maestis), o en dental si tenemos en cuenta que, a partir del tristis hasta el verso 130, todas las palabras incluyen una "t". Por otra parte se quiere hacer un contraste entre el aspecto interior y exterior de esa turba que camina melancólica, afligida, maesta, y que a su vez lleva una fúnebre apariencia, tristis.

Umbra:

Y por supuesto una vez que llegan al mundo de los infiernos, viven allí como simples sombras cuyo aspecto produce enorme tristeza a quienes tienen ocasión de contemplarlos. Se nos habla de la SOMBRA DE GERMÁNICO, al igual que de la de TÁNTALO en TH., o en AG., y se las describe de la misma manera, como tristis, adjetivo adecuado al aspecto que ofrecen cuando se presentan a los mortales aquellas almas que viven en el otro mundo. Tal es la descripción que nos da OCTAVIA:

*Quam saepe tristis umbra³ germani meis
offertur oculis, membra cum soluit quies
et fessa fletu lumina oppressit sopor:*

OC. 115-117

No menos patética es la invocación de la NODRIZA al mismo personaje en su diálogo con la protagonista:

*Britannice, heu me, nunc levis tantum cinis
et tristis umbra; saeva cui lacrimas dedit*

OC. 169-70

Ello termina en un climax en el que la hija de Claudio ve claro su destino y desea precipitarlo, pues los dioses se le han puesto en contra. Toda la obra revela una manifiesta disposición a habitar en medio de estas funestas compañeras:

*OC. Me quoque tristes mittit ad umbras⁴
ferus et manes ecce tyrannus.
quid iam frustra miseranda moror?*

OC. 958-60

DEYANIRA muestra su determinación a morir y como triste espectro esperar allí a su esposo en los infiernos:

*purget has Pluton manus.
stabo ante ripas, immemor lethe, tuas
et umbra tristis coniugem excipiam meum.*

HOE. 935-37

Resulta muy interesante lo que del alma (aquí con el nombre de umbra) se afirma en el Coro de TR. Supone la idea de que ésta se separa del cuerpo en el momento de la muerte, dejando las tristes cenizas en el ataúd.

Otras características:

Impresionante nos parece la descripción que nos hace TESEO del infierno.

*Famesque maesta tabido rictu iacet
Pudorque serus conscios uultus tegit.
Metus Pauorque, Funus et frendens Dolor
aterque Luctus sequitur et Morbus tremens.
et cincta ferro Bella: in extremum abdita
iners Senectus adiuvat baculo gradum.*

HF. 691-96

Resulta clara la deuda de estos versos con los de VIRGILIO en el pasaje en el que ENEAS baja a estos lugares. Las palabras que se repiten están subrayadas o en negrilla, sin embargo Séneca evita copiar todas, variándolas con sinónimos, funus por letum, tabidus muy cercano a turpis, pauor como otra variante de metus, etc.:

*Luctus et ultrices posuere cubilia Curae,
pallentesque habitant Morbi tristisque Senectus,
et Metus et malesuada Fames ac turpis Egestas
terribiles uisu formae, Letumque Labosque
tum consanguineus Leti Sopor et mala mentis
Gaudia, mortiferumque aduerso in limine Bellum.*
AE. VI 274-79

VIRGILIO alude al hambre "que aconseja el mal" y por lo tanto empuja a hacer tristia facta. Séneca por su parte habla de Fames maesta, que además de ser funesta provoca aflicción y abatimiento.

Como se puede observar hay una proliferación mucho mayor de tristis referido al mundo de los infiernos que maestus. Puede aparecer maestus en frase hechas, manes maesti, o en dobles con tristis para evitar una repetición, y prácticamente con una neutralización de significados.

De todo lo visto se puede deducir que tristis se aplica en sentido general a todo lo referido a los infiernos, lo que no obsta para que, al querer resaltar la aflicción individual y psicológica de determinados personajes, se utilice maestus.

SACRIFICIOS Y ORÁCULOS

Séneca se servirá de tristis con el objeto de ambientarnos la acción en aquellas escenas en las que se vaya a realizar un sacrificio funesto y sombrío. La expresión apropiada para el sacrificio viene a ser triste sacrum ME. 680-82, del igual manera HÉRCULES, cuando se dispone a sacrificarse a sí mismo nos habla de triste officium HOE. 1486.

La aparición del agua hace que estos lugares recuerden a la ESTIGIE, así en el momento en que el sacerdote de DELFOS va a consultar los oráculos, este elemento juega un papel importante en la ambientación, tristis..... restagnat umor OE. 545-46. Se trata de dar al escenario un aspecto infernal, lúgubre, horrible y funesto, como es el caso del que escoge ATREO para asesinar a sus dos sobrinos, dominado por una lúgubre fuente a la que se compara con la Estigie, Fons stat sub umbra tristis et nigra piger/ haeret palude TH. 665-66.

También al río HEBRO, en cuyas aguas flota la cabeza de ORFEO tras ser asesinado, se le da el calificativo de tristis:

*Thracios sparsus iacuit per agros,
at caput tristi fluitauit Hebro:*

ME. 630-31

Como contrapartida al agua se nos presenta el humo que sale de las parrillas donde arden los miembros de los hijos de TIESTES:

*et ipse fumus, tristis ac nebula grauis,
non rectus exit, seque in excelsum leuat:
ipsos penates nube deformi obsidet.*

TH. 773-75

Se invoca en los conjuros a divinidades maléficas, como HECATE, cuya funesta luz esparcida por su carro dan un matiz más lóbrego a estos parajes:

*sic face tristem pallida lucem
funde per auras,
horrore nouo terre populos*

ME. 793-94

Sin embargo a los seres animados en estos sacrificios se les añade maestus. Así del sacerdote que se dispone a consultar el oráculo se dice: squalente cultu maestus ingreditur senex OE. 554, como respuesta a la invocación del anciano, la turba de HECATE lanzó un ladrido y los valles resonaron lúgubrementemente, Latrauit Hecates turba; ter ualles cauae/ sonuere maestum OE. 569. Asimismo HECATE acude a la llamada de MEDEA y lo hace en su carro con un rostro triste, tétrico, facie maesta ME. 790:

*sed quos facie lurida maesta,
cum Thessalicis uexata minis
caelum freno propiore legit.*

ME. 790-92

Unos de los ingredientes para el conjuro de MEDEA es el corazón de un funesto búho⁵, maestique cor bubonis ME. 733.

Esta diferenciación entre la naturaleza tristis y el mundo animado maestus no significa que no haya interferencias y neutralizaciones entre los dos adjetivos. Sin embargo es comprensible la utilización de maestus, ya que su semántica se engloba también el mundo interior. HECATE y su turba pueden venir tristes, es decir con un aspecto funesto, que suscita incluso pavor, pero maestus nos retrata a esa divinidad con una aflicción y pesadumbre permanentes, angustiada y a su vez lúgubre. Tristis vendría a ser su aspecto, maestus su psicología. Esta diferencia entre lo interior y lo exterior la podemos observar claramente en el momento en que MÉGARA se dispone a ir hacia los altares de los dioses protectores, a donde se encamina con un rostro triste y abatido:

*Sed maesta ueni crine soluto
Megara paruum comitata gregem.*

HF: 202-203

Al acercársele LICO para pedirle el matrimonio, hace referencia a su tristis obtentus, lúgubre velo, con el que cubre su cabeza:

*namque ipsa, tristi uestis obtentu caput
uelata, iuxta praesides adstat deos,*

HF. 355-56

SACRIFICIO DE JÓVENES.

Hay determinadas acciones de las tragedias que se mueven dentro de ese ambiente tétrico y tristis de los sacrificios y de la muerte. Tales son el crimen y el asesinato de jóvenes por familiares, en los casos más graves, o por extranjeros. Quizás uno de los espectáculos más sangrientos es el ofrecido por HÉRCULES al asesinar a sus propios hijos, narración que oímos del propio ANFITRIÓN:

..... AM. *En blandas manus
ad genua tendens uoce miseranda rogat.
scelus nefandum, triste et aspectu horridum:*

HF. 1002-04

Se deja ver un contraste muy fuerte entre el scelus triste, el hecho, y uoce miseranda, alusión al sufrimiento de los desdichados niños, (miser se nos muestra cercano a maestus). El propio HÉRCULES se duele más tarde de esta luctuosa acción:

*succurre, genitor; siue te pietas mouet
seu triste factum siue uiolatum decus
uirtutis, effer arma;*

HF. 1270-71

No menos funesto y desdichado se revela el sacrificio de ASTIANACTE y de POLÍXENA, del que trae noticia el mensajero a las desgraciadas troyanas. En el caso de POLÍXENA no hacemos sino asistir a un rito sobre la tumba de AQUILES:

*O dura fata, saeua miseranda horrida!
quod tam ferum, tam triste bis quinis scelus
Mars uidit annis? quid prius referens gemam,*

TR. 1056-58

Mucho menos justificable es la matanza por parte de ATREO de sus dos sobrinos., tanto es así que su escolta pone reparos a cumplir las órdenes que se le imponen con tanta arbitrariedad:

*SAT. Alios ministros consili tristis lege:
peiora iuuenes facile praecepta audiunt;*

TH. 308-9

Tal es la reflexión que nos hace el filósofo sobre la lucha por el poder, la califica de triste y funesta, portadora al mismo tiempo de venganza y muerte¹. Podemos identificar a Séneca en el guardián que hace frente al soberano con sabiduría, a riesgo de su vida.

Victima (maestum caput):

Si para calificar el sacrificio se utiliza tristis, la cosa cambia cuando se trata de hacerlo sobre la víctima que va a ser sacrificada. Maestus designará el abatimiento y la impotencia del desdichado, miser, que se sabe perdido. De este modo cuando el mensajero en TR. narra el sacrificio de POLIXENA, nos la presenta con la cabeza baja y afligida:

*et pronuba illi Tyndaris, maestum caput
demissa. 'tali nubat Hermione modo'*

TR. 1133-34

Parecida es la faz que muestran los HIJOS DE TIESTES en sus últimos momentos:

*post terga iuuenum nobiles reuocat manus
et maesta uitta capita purpurea ligat;*

TH. 685-86

Una vez asesinados los niños se convierten en un triste manjar de muerte para su padre, triste pabulum, y ello por dos razones, la primera por llevar implícita la idea del asesinato más brutal, scelus, y la segunda por el aspecto funesto en sí del manjar:

*NVN. Vtinam arcuisset! ne tegat functos humus
nec soluat ignis. auibus epulandos licet
ferisque triste pabulum saeuis trahat-*

TH. 749-51

OSCURIDAD Y TINIEBLAS EN LA NATURALEZA

Si la oscuridad y las tinieblas constituyen una característica esencial del mundo de los infiernos y de los sacrificios, se van a revelar también como "decorado" muy apropiado para determinados sucesos que conllevan la muerte y el sacrificio de muchos inocentes por parte de los dioses. Entre estas desgracias se enumera la tormenta que sufren los griegos en el mar. Cuando EURIBATES habla con CLITEMNESTRA sobre el promontorio del Cafereo (al sur de Eubea), cuyos escollos de aguas poco profundas son la causa de muchos naufragios, refiere cómo el día muestra los estragos de la triste noche en la que se ha producido un naufragio:

*postquam litatum est Ilio, Phoebus redit
et damna noctis tristis ostendit dies.*

AG. 577-78

La oscuridad pues, unida a los elementos naturales, puede ser causa de desgracia para muchas infortunadas naves. En TR. el CORO se pregunta dónde puede llevar la tempestad a las infortunadas TROYANAS, siendo lo mejor que las aleje de las costas de Esparta:

*Quolibet tristis miseris procella
mittat*

TR. 851-52

En los versos en los que POPEA se ve amedrentada por los sueños, un elemento fundamental es el ambiente que da a éstos la oscuridad de la noche, donde tristis metus se pone en conexión con sideribus atris (aprovechando la relación etimológica entre tristis y ater):

*Confusa tristi proxima noctis metu
uisuque, nutrix, mente turbata feror,
defecta sensu. Laeta nam postquam dies
sideribus atris cessit et nocti polus,*

OC. 712-15

Otro día funesto lo constituye aquel en que OCTAVIA contempla el asesinato de su madre MESALINA. En estos versos, frente a lo espantoso de las tinieblas y la oscuridad propias de un triste spectaculum, escuchamos además las palabras de una OCTAVIA maerens:

*utinam ante manu grandaeva sua
mea rupisset stamina Clotho,
tua quam maerens uulnera uidi
oraque foedo sparsa cruore!
o nox semper funesta mihi;
tempore ab illo lux est tenebris
ivisa magis:*

OC. 14-17

Nos situamos en el prólogo de OE. con la aparición del Sol (TITÁN), que descubre un espectáculo desolador, no sólo por el contexto, sino también por la acumulación de una manera pleonástica de adjetivos de campos semánticos relacionados, squalida, maestum, triste, luctifica,....:

*Iam nocte Titan dubius expulsa redit
et nube maestum squalida exoritur iubar,
lumenque flamma triste luctifica gerens
prospiciet auida peste solatas domos,*

OE. 1-4

Esto culmina versos más abajo en forma de clímax que, ya no sólo hacen referencia al Sol, sino al firmamento entero:

*obscura caelo labitur Phoebi soror,
tristisque mundus nubilo pallet nouo.*

OE. 44-45

El tristis mundus palidece dentro de un contexto de muerte y oscuridad. Tendríamos que ver si aquí mundus es un elemento pasivo, que se muestra triste y sombrío, o activo, causa a su vez miedo y pavor. La tierra adquiere un carácter totalmente receptivo en el

prólogo de TH., en el que las FURIAS aseguran a TÁNTALO que ésta, afligida por su presencia, no tolera el peso de su pie:

*Actum est abunde. gradere ad infernos specus
amnemque notum; iam tuum maestae pedem
terrae grauantur: cernis ut fontis liquor
introrsus actus linquat, ut ripae uacent?*

TH. 105-108

En estos versos las tierras (que englobarían asimismo a quienes las habitan) se nos presentan simplemente aterrorizadas por la presencia de un ser del mundo de las tinieblas. No son pues causa de pavor sino receptoras de él.

LA MUERTE

Hay que tener en cuenta que los estoicos no tenían en general una idea muy clara de lo que pasaba con el alma después de la vida. Según ellos su naturaleza era corporal, y no espiritual, para unos moría junto con el cuerpo, para otros sobreviviría un cierto tiempo, sobre todo la de los sabios:

*Verum est an timidus fabula decipit
umbras corporibus uiuere conditis,
cum coniunx oculis imposuit manum
supremusque dies solibus obstitit
et tristis cineres urna coercuit?*

TR. 371-75

Y es que la muerte está íntimamente ligada a la tragedia ya sea como objeto de deseo o de temor. La conexión con el mundo de los infiernos es total, de ahí que sea también uno de los sustantivos a los que más aplica nuestro autor tristis.

Octavia:

Es precisamente en OC. donde predomina dicha unión con tristis, lógico dada la fija obsesión de OCTAVIA por escapar de esta vida:

*OC. Toleranda quamuis patiar, haud umquam queant
nisi morte tristi nostra finire mala.*

OC. 100-101

Por una parte la protagonista admite poder soportar un peso suficiente con resignación, pero no deja de pensar en la vía de escape que supone la muerte. Más que valentía evidencia su rendición y miedo a arrostrar una vida que por el momento todavía puede con ella. No es precisamente una actitud digna de imitar.

Sin abandonar la misma tragedia, es ahora NERÓN el que hace referencia a los hombres a cuya existencia AUGUSTO puso un triste fin. Ello le sirve de justificación para el uso de la fuerza, con la excusa de que si Augusto, que mereció ser divinizado, utilizó la espada

contra sus propios ciudadanos, él tiene el derecho a hacer lo mismo. Es curioso que sea un tirano el que califique las muertes que hizo otro soberano como tristes, a la vez que él pretende justificar las suyas como necesarias:

*quot interemit nobiles, iuvenes senes
sparsos per orbem, cum suos mortis metu
fugerent penates et triumphum ferrum ducum,
tabula notante deditos **tristi** neci!
exposita rostris capita caesorum **patres**
uidere **maesti**, flere nec licuit suos.*

OC. 504-09

Intenta evitar en estos versos la repetición de tristis, sigue manteniendo pues este adjetivo en el mismo ámbito que lo está utilizando y reserva maestus para el dolor interior de los padres que no hacen sino guardar resignación. En este contexto maestus viene a ser consecuencia de la tristis nex.

Insiste NERÓN en lo mismo, él también se siente legitimado a matar a ciudadanos además de una manera cruel, pues de ese mismo modo murieron aquellos soldados Romanos cuyas vidas sacrificó AUGUSTO en FILIPOS. NERÓN nos recuerda a LICO en su afán por justificar lo injustificable:

*pauere uolucres et feras saevas diu
tristes Philippi, * * * *
* * * hausit et Siculum mare*

OC. 515-17

Podemos percibir en las tragedias que aquellos personajes que no han soportado sobre sus cuerpos directamente las desgracias son los que se comportan de un modo más tiránico, tal es el caso de LICO y NERÓN. Sólo el sabio sabe sacar experiencias positivas de sus sufrimientos, y así seres como EDIPO, HÉRCULES, AGAMENÓN, TIESTES, si en un momento se sirvieron de la violencia, poco a poco van abandonando esos ardores, sometiéndose cada vez más a la ley de la Ratio, principio organizador del mundo.

La maldad de un tirano rompe del mismo modo todas las leyes de la naturaleza, cuando trata incluso de asesinar a la mujer que le dio la vida. Más nobleza muestran a veces sus súbditos, el CORO nos habla de la lealtad que muchos mantuvieron intentando salvar a AGRIPINA del naufragio preparado por su hijo:

*Mansit tacitis in pectoribus
spreta **tristi** iam morte fides:*

OC. 350-51

Séneca en el CORO representa a la propia AGRIPINA señalando a su verdugo el vientre en el que debe clavar la espada, vientre que fue capaz de engendrar tal monstruo. Hay aquí sin embargo una nota de compasión hacia una madre que, del mismo modo que la protagonista, sufre los efectos de la locura de un soberano. Lo hace no para que mostremos nuestra simpatía ante una mujer tan cruel, sino para que se acentúe el desprecio a un hombre que es capaz de cometer tal hecho:

*post hanc uocem cum supremo
mixtam gemitu
animam tandem per fera tristem
uulnera reddit.*

OC. 373-376

Pero la sombra vengadora de AGRIPINA sube desgarrando la tierra dispuesta a convertir las antorchas nupciales de la boda del tirano en funestas piras:

*.....: nubat his flammis meo
Poppaea nato iuncta, quas uindex manus
dolorque matris uertet ad tristes rogos.*

OC. 595-97

La presencias de este adjetivo en la OC. va más allá de la mera tristeza, para centrarse en su aspecto de lúgubre, siniestro, funesto, con la muerte como protagonista implacable, que extiende sus redes hacia todos los miembros de la familia. Es como una advertencia de que la desdicha se vuelve contra quien la provoca.

La imagen de la pira que arde tristemente se nos muestra otra vez en HOE., donde la tristeza la da sólo el hecho de morir, porque HÉRCULES termina su vida con dignidad. La muerte del héroe se convierte aquí para FILOCTETES en officium, servicio de lealtad del joven frente al Alcida. Resalta la oposición entre la vindex manus de AGRIPINA y el officium de FILOCTETES. Son dos recompensas muy distintas ante dos personalidades muy diferentes, como las de NERÓN y HÉRCULES.

*succumbat: ingens Herculem accipiat rogus,
sed ante mortem. Tu, genus Poeantium,
hoc triste nobis, iuuenis, officium appara:
Herculea totum flamma succendat diem.*

HOE. 1484-87

Teseo, donum (munus) triste:

Incluso los tres deseos que concede POSEIDÓN a TESEO adquieren tintes macabros. El padre en su ignorancia se sirve de uno de ellos para solicitar del soberano de los mares el fin de la vida de su hijo HIPÓLITO. Este donum, al ir marcado con el sello de la muerte, adquiere unas connotaciones desdichadas::

*En perage donum triste, regnator
non cernat ultra lucidum Hippolytus diem
adeatque manes iuuenis iratos patri.*

PHA. 945-47

Y es que, tras volver de los infiernos, no sabe el terrible espectáculo que le espera, deja el mundo de las sombras para arrostrar en vida un destino peor:

..... * * * *morte relictæ*
luget maestos tristis reditus
ipsoque magis flebile Averno
sedis patriæ uidet hospitium.

PHA. 1145-48

Una vez que TESEO se da cuenta de la inocencia de su hijo reconoce la triste desgracia que supone para él verse privado del apoyo de un descendiente en los años postreros de su vida. Insiste en la idea del desafortunado "regalo" de POSEIDÓN:

..... *munere en patrio fruor.*
o triste fractis orbitas annis malum!
complectere artus, quodque de nato est super,
miserande, maestro pectore incumbens, foue.

PHA. 1253-56

En estos dos últimos ejemplos tanto *tristis* como *maestus* acompañan a la muerte de una manera clara, sin embargo con matices. *Maestos reditus*, el funesto regreso, viene complementado por *fleBILE hospitium*, en donde se señala el llanto de la casa por la muerte de HIPÓLITO, por su parte *maesto pectore* marca la propia tristeza que lleva TESEO dentro de sí.

A su vez *triste malum* es un epíteto que no hace sino calificar la muerte. En el momento en que llega TESEO y contempla el aspecto deplorable de su casa, su rostro se nos describe como *tristis*, pero a la hora de llorar ante el despedazado cadáver de su hijo, ya el grado emocional sube más y se nos presenta *maesto pectore*, con el corazón afligido. De ahí la mayor fuerza emotiva y psicológica de *maestus*, frente a un hecho funesto de por sí, como es el narrado.

Tanta es la tristeza que provoca este desenlace del joven que hasta los perros manifiestan su aflicción mientras rastrean los esparcidos miembros de su amo:

maestæque domini membra uestigant canes.

PHA. 1108

Troyanas:

Otra desgracia parecida es la que deja a Troya sin su esperanza más prometedora, el hijo de Héctor, ASTIANACTE, destinado a ser despenado. Su madre, ANDROMACA, nos califica esta clase de muerte como "más funesta que la propia muerte", más que la de su padre, puesto que le esperaba una vida más prometedora. Son fatalidades que entrañan la desdicha para un pueblo¹⁰:

o morte dira tristius leti genus!
flebilis aliquid Hectoris magni nece
muri uidebunt. VL. Rumpe iam fletus, parens:

TR. 783-85

EL DESTINO

Edipo v lo inexorable del destino:

Si hay alguna tragedia donde el tema del destino y la profecía se respira en el ambiente de un modo más profundo, ésta es OE.. Representa la lucha de un hombre contra el hado que se le muestra inexorable, hombre que en esta agonía continua consigue algunas victorias como la que obtiene sobre la ESFINGE:

ac triste carmen alitis solui ferae.

OE. 102

El temor al monstruo no dejó tiempo libre para investigar el asesinato de LAYO:

OE. Pium prohibuit ullus officium metus?

CR. Prohibent nefandi carminis tristes minae.

OE. 245-46

Pero las desdichas del protagonista no acaban con haber resuelto el enigma de este funesto animal. LOS INFIERNOS vienen a sumarse a sus preocupaciones, dando señales inequívocas de su culpa. TIRESIAS debe consultar a los dioses infernales para que le revelen sus secretos. Ya que el rey en persona no puede participar en los ritos de evocación a los muertos, ni en los sacrificios a estas divinidades, EDIPO encarga esta delicada misión a CREONTE. Acto seguido TIRESIAS pide que se entone por parte del CORO un canto en alabanza a Baco:

huc aduerte fauens uirgineum caput,

uultu sidereo discute nubila

et tristes Erebi minas

OE. 408-10

Ya desde niño el protagonista viene sufriendo con resignación unos augurios que parecen seguirle a todas partes, siendo unos de los más desdichados de las tragedias, pues resultan aún casi más crueles que la muerte. Ante este hecho irreversible se queja amargamente en el diálogo que mantiene con ANTÍGONA^{II}.

*..... infanti quoque
decreta mors est. fata quis tam tristia
sortitus umquam?*

PHO. 243-44

Fedra:

No es precisamente el problema del fatum—en torno al cual gira esta obra. FEDRA no lucha día a día en contienda desigual contra el destino como EDIPO, no se ve amenazada constantemente por él. Es su conducta pecaminosa la que entra en contradicción con la voluntad de los dioses. Por el contrario EDIPO anda dando palos de ciego tratando de descubrir qué es lo que la divinidad ha determinado, él no se merece su castigo, la esposa de Teseo sí.

El golpe que tiene preparado el destino intenta esquivarlo la NODRIZA, pidiendo a DIANA que haga que el corazón de HIPÓLITO se ablande ante los ruegos de su pupila:

*Regina nemorum, sola quae montes colis
et una solis montibus coleris dea,
conuerte **tristes ominum** in melius **minas**.*

PHA. 406-08

Aves de mal augurio:

Las amenazas pueden venir también representadas por animales cuya apariencia impone respeto. En el descenso a los infiernos TESEO va describiendo con todo detalle el camino hacia lo más profundo, hasta llegar a las aguas del COCITO, morada de aves funestas, que de por sí conllevan cierto triste presagio:

*palus inertis foeda Cocyti iacet;
hic uultur, illic luctifer bubo gemit
omenque triste resonat infaustae strigis.*

HF. 686-688

Y no faltan enálages como la utilizada al añadir tristis al ruiseñor, ave de bello canto que en las tragedias sólo aparece dos veces, en AG. 670-71 y en OC. 915. Así el Coro de AG., en su diálogo con CASANDRA, trata de consolarla haciéndole ver que son muchos más leves los sufrimientos que se comparten, ya que sus desgracias son tan grandes que ni siquiera el triste ruiseñor podrá dejar oír en su canto a Itis sonidos tan amargos. Se recurre aquí de nuevo al mito de FILOMELA (el ruiseñor), PROCNE (la golondrina), TEREIO e ITIS (el hijo que Procne tuvo con Tereo y que ésta sacrificó):

*non quae uerno mobile carmen
ramo cantat **tristis aedon**
Ityn in uarios modulata sonos,*

AG. 670 sts.

LAS FURIAS, HÉCATE Y SIMILARES

Constituyen uno de los elementos fundamentales en las tragedias, como promotoras o favorecedoras de las acciones de los seres más macabros. Representan lo irracional frente a la Ratio, personajes fúnebres que se mueven a la manera de los buitres en torno a la muerte y a quienes caracteriza una permanente TRISTITIA¹².

En su primera aparición OCTAVIA se queja de haber soportado las órdenes de una cruel madrastra, AGRIPINA, a la que compara con LAS FURIAS:

*illa, illa meis **tristis Erinys**
thalamis Stygios praetulit ignes
teque extinxit, miserande pater,*

OC. 23-25

Al contemplar la barca en la que su madrastra estuvo a punto de perecer, teme una suerte parecida. La situación se torna tan desesperada que parece ser que los dioses han desamparado a ROMA y la locura ha implantado su dominio entre los hombres:

*nullum Pietas nunc numen habet
nec sunt superi:
regnat mundo **tristis Erinys**.*

OC. 911-913

Uno de los coros más filosóficos de esta tragedia es el I de AG. En él se nos habla de la desmesura e incontinencia del poder real, que se refleja en las continuas guerras, fruto de la falta de pudor, de justicia, de fidelidad y propias de una tendencia a la ira por parte de los soberanos:

*.....; sequitur **tristis**
sanguinolenta Bellona¹³ manu
quaeque superbos urit **Erinys**.*

AG. 81-83

No puede faltar entre las divinidades maléficas la funesta HECATE, a la que invoca MEDEA en su cruel conjuro. Hace referencia a la luz que ésta esparce con su carro, no el que conduce de día, radiante, sino "el que (lleva) amarillenta y con un rostro triste, cuando, atormentada por conjuros tesalios, recorre con las riendas más cortas"¹⁴:

*cum Thessalicis uexata minis
caelum freno propiore legit.
sic face **tristem** pallida lucem
funde per auras,*

ME. 791-94

MEDEA en su desenfreno, al preparar la venganza contra su marido, no duda en apelar además a todo tipo de calamidades, PESTES:

*et **triste** laeua comparans **sacrum**¹⁵ manu
pestes uocat quascumque feruentis creat
harena Libyae*

ME. 680-82

Bellum, como consecuencia:

No cabe duda de que una de las consecuencias de la furia y la locura es la guerra, que se viene a calificar de la misma manera, teniendo en cuenta asimismo que ésta implica la muerte. El CORO I de OC. nos hace referencia a la triste contienda que surge tras el asesinato de LUCRECIA por culpa del hijo de TARQUINIO EL SOBERBIO:

*Te quoque **bellum triste** secutum est,
virgo caesa destra parentis,*

OC. 300-01

Y como consecuencia las armas y protecciones propias de todo enfrentamiento vienen adquirir de por sí un tinte tétrico. YOCASTA pide a POLINICES que se desprenda del funesto casco que cubre su cabeza:

*exue tegumenque capitis triste belligeri leua
et ora matri redde-quo uultus refers
acieque pauida fratris obseruas manum?*

PHO. 472-74

En YOCASTA podemos observar una contradicción de sentimientos, si tenemos en cuenta que, a pesar de su aversión a la contienda inminente entre sus dos descendientes, le agrada el hecho de que esta lucha le haya permitido gozar de nuevo de la presencia de su hijo:

*triste conspectus datur
pretium tui durumque, sed matri placet.*

PHO. 524-25

No contemplamos esa esperanza e ilusión de la poesía de la época de AUGUSTO, en la que se nos habla de un mundo regido por una divinidad benefactora, causa del gran poder de Roma. Contrasta con las alusiones que se hacían a la Edad de Oro. Aquí la sociedad que nos describe Séneca, sobre todo en la OC., es objeto de una denuncia constante, que se torna en queja contra los dioses que han abandonado a Roma.

No es la pluma de un VIRGILIO que admira y canta a su emperador, es más la de un QUEVEDO, que se relaciona con los poderosos, pero que amén de la sátira se sirve de la tragedia como rebeldía. No hay que olvidar también que Séneca utiliza una no despreciable vena satírica contra el poder, uno de cuyos mejores ejemplares es la "Apocolocyntosys".

Con esto pues dejamos por ahora el ámbito de la tristeza referida al reino del más allá, la muerte, el destino, los oráculos etc., que afectan de una manera decisiva al comportamiento del héroe trágico.

TRISTIS POENA (OCTAVIA)

Si la muerte y todo lo que la rodea figura como algo triste, el castigo que a ella conduce viene a constituir algo similar. Es en OC. la tragedia donde más se va a acentuar la tristeza que conlleva éste, íntimamente unido a la idea del miedo. OCTAVIA teme que su marido se vengue de ella como lo hizo con los miembros de su familia, pretende huir y escapar de la corte de NERÓN. Termina por aceptar el matrimonio de éste con POPEA con tal de no provocar los odios de su irascible marido:

*absint tantum tristes poenae
letique metus-*

OC. 659-60

La debilidad de la joven es evidente, su indefensión total, se ve privada de un HÉRCULES, que la salve como en el caso de MÉGARA, y además carece del arrojo de una

MEDEA o de un ATREO. Nos la hallamos envuelta en un mundo de sombras, asediada por los recuerdos del pasado y por el miedo al castigo presente. La debilidad de este personaje, por el que el poeta muestra una simpatía manifiesta, no es sino un medio de realzar la brutalidad de NERÓN. El Coro invoca a los vientos a que se lleven lejos de allí a la que se quiere asesinar, intenta compararla con IFIGENIA, a quien ÁRTEMIS convirtió en una cierva y la llevó entre nubes por el cielo a Taúride. La referencia al triste castigo de OCTAVIA no viene sólo porque su carácter de por sí funesto, sino también por lo injusto de éste:

*CHO. Lenes aurae Zephyrique leues,
tectam quondam nube aetheria
qui uexistis raptam saeuae
uirginis aris Iphigeniam,
hanc quoque **tristi** procul a **poena**
portate, precor, templa ad Triuiaae.*

OC. 972-78

Se nos presenta indirectamente la imagen de un sacrificio. OCTAVIA va a ser inmolada por NERÓN, como lo iba a ser IFIGENIA por AGAMENÓN. Habría que comparar pues su muerte a la de otros jóvenes como POLÍXENA, ASTIANACTE. Ella también es, como ASTIANACTE, la única sobreviviente de un linaje. Ahora bien, los dos jóvenes troyanos mostraron un mayor desprecio ante la muerte.

El PUEBLO se rebela contra el tirano y contra el amor a su favorita POPEA. Por prudencia el CORO hace una llamada a la moderación, invocando la venganza de CUPIDO contra los que levantan sus armas contra él:

*Laesi **tristes** dabit **poenas**
sanguine uestro;*

OC. 811-12

HIPÓLITO, GRAVEDAD Y AUSTERIDAD

En PHA. tristis se proyecta sobre sustantivos que hacen referencia al espíritu, al alma, la virtud, la juventud, la vejez, es decir el m u n d o i n t e r n o de una persona. En este contexto constituirá meramente un sinónimo de seuerus, gravis, austerus, cualidades que no implican tristeza, sino el modo de vida ideal de todo hombre romano.

La NODRIZA en su diálogo con la protagonista habla del carácter triste e intratable de HIPÓLITO:

*temptemus **animum** **tristem** et intractabilem.*

PHA. 271

Tan ardua resulta la empresa de doblegar al obstinado joven, que la misma nodriza solicita e invoca la ayuda de HECATE:

*Hecate triformis, en ades coeptis fauens.
animum rigentem tristis Hippolyti doma:*

PHA. 312-13

¿Por qué esta caracterización por parte de Séneca de este personaje?, la respuesta más sencilla es la que sale de boca de la nodriza, quien considera a HIPÓLITO triste porque carece de amor. Si EDIPO es el prototipo del hombre que afronta el destino en constante lucha y resulta vencido, HÉRCULES la encarnación del sabio que hace frente a todos los problemas de la vida de los que sale vencedor, HIPÓLITO es la del sabio dedicado a la actividad contemplativa. Es un espíritu puro, no manchado todavía por las pasiones del mundo, y entre ellas, por supuesto, por la del amor. No sale vencido, porque aunque muere, ha sobrevivido su virtud y su valor, no sale ganador porque esa cualidad de la que hace gala no ha redundado en beneficio de los demás, llevándola incluso a tal extremo que lo único que ha logrado es desencadenar un triste desenlace.

HIPÓLITO pone en escena una de las ideas más estoicas que se nos puede expresar, la de que la verdadera felicidad sólo la consigue el hombre que sabe vivir en concordancia con la naturaleza. Representa el último escalafón al que llega el sabio una vez que ha superado los problemas anteriores que le agobiaban.. Proceso de madurez anticipada que la NODRIZA no puede comprender, mujer de mundo y alejada de todo pensamiento más elevado. En el diálogo que mantiene con HIPÓLITO se evidencia de una manera clara el enfrentamiento entre el hombre de la calle, cuya filosofía se acerca más al carpe diem y el hombre de miras más altas:

*exultet animus. cur toro uiduo iaces?
tristem iuuentam solue; nunc cursus rape,*

.....
laetitia iuuenem, frons decet tristis senem.

PHA. 448-453

Esto nos lo trae a escena Séneca con un tópico de la literatura clásica, plasmada más tarde en el Renacimiento, el de la dulzura de la juventud y el amor juvenil que se pasa pronto ante lo amargo de la vejez:

*truculentus et silvester ac uitae inscius
tristem iuuentam Venere deserta coles?*

PHA. 461-62

La identificación de la senectud con la tristeza es patente ya en las palabras del
CORO:

*quam grata est facies torua uiriliter
et pondus ueteris triste supercili!*

PHA. 788-89

En OE. de una manera más indirecta se nos relaciona, mediante una enálaje, la vejez del protagonista y el triste camino que debe recorrer apoyado solamente en su bastón:

..... : *reptet incertus uiae,*
baculo senili triste praetemptans iter:

OE. 656-57

Las palabras de TESEO sobre HIPÓLITO no hacen sino incidir sobre la opinión que de él tiene la nodriza, pero la actitud del padre ante este porte es de admiración, evidenciando ya una diferencia de juicio asimismo entre el soberano y la anciana. TESEO marcaría un término medio entre ese pensamiento más mundano y el más elevado de su hijo:

Vbi uultus ille et ficta maiestas uiri
atque habitus horrens, prisca et antiqua appetens,
morumque senium triste et affectus graues?

PHA. 915-17

El soberano se pregunta por aquella majestad y aspecto de triste ancianidad que, según él, fingía llevar en el rostro HIPÓLITO. En estos versos se expresa claramente una idea que se nos venía insinuando en los fragmentos anteriores, a saber, la equiparación entre la vejez y la sabiduría. No es que el joven no pueda ser sabio, pero carece de ese control sobre las pasiones que se adquiere tras muchos años de experiencia.

Hay una referencia más o menos velada a la ANTIGUA REPÚBLICA, no tan clara por supuesto como en el Coro I de OC. Todas las actitudes que se nos describen en estos versos no sólo son asumibles por un sabio, sino que también constituyen rasgos importantes de la moralidad de la época republicana, muy contraria a la que reinaba en la corte de NERÓN.

De ahí que, siguiendo el tono filosófico reflejado en esta tragedia, nos afirma el CORO: "la severa virtud sólo recibe en premio lo contrario de su recta conducta", frase aplicable a cualquier época, aunque lo lógico es que sea una referencia indirecta a las circunstancias políticas que se viven en ROMA en ese momento:

tristis uirtus peruersa tulit
praemia recti:
castos sequitur mala paupertas
uitioque potens regnat adulter-

PHA. 985-88

En este último verso se ha pretendido adivinar una alusión a los amores de MESALINA o la supuesta conducta incestuosa de NERÓN con su madre.

Toda esta soberbia y despotismo es lo que trata de evitar SÉNECA al dialogar con el propio NERÓN, advirtiéndole que es la fortuna la que ha puesto en sus manos tanto poder, al retirarse y ceder su puesto la funesta envidia por el consentimiento general de las instituciones y del pueblo:

inuidia tristis, uicta consensu pio,
cessit; senatus, equitis accensus fauor;

OC. 485-86

El CORO pues exhorta a los jóvenes a que sigan el duro y triste camino del esfuerzo y de la virtud, emulando a HÉRCULES:

*Ite infaustum genus, o pueri,
noti per iter triste laboris,*

HF. 1122-23

Este camino, seguido por HIPÓLITO, HÉRCULES y OCTAVIA, viene a caracterizarse como tristis, pero con diferentes matices. En HÉRCULES no descubrimos ese matiz de gravedad y severidad de HIPÓLITO. Se acerca más al concepto expresado por OCTAVIA, pero mientras ésta se rinde ante el duro esfuerzo que conlleva el mantener esa fortaleza, HÉRCULES lucha denodadamente.

Séneca ha tratado de dar a HIPÓLITO una majestad que, más propia que de un griego, se adecuaría a la deseada por él para todo soberano u hombre de estado, sobre todo en Roma. Sería demasiado imponer este tipo de conducta al ciudadano de la calle, más preocupado por problemas mundanos como el del amor. Pero si es el comportamiento al que debe amoldarse un soberano como NERÓN, teniendo en cuenta que los desenfrenos amorosos han ayudado a corromper y derribar la fama y el poder de muchos gobernantes. Hay pues una clara romanización de HIPÓLITO, personaje que, por su amor a la vida al aire libre, se adecua al ideal de esa armonía del hombre con la naturaleza preconizada por los estoicos.

EGESTAS, TIESTES

Uno de los compañeros de ese iter triste es la egestas, que amén de conllevar la aflicción, se manifiesta no sólo en el rostro (ámbito de maestus), sino también en todo el aspecto externo de una persona. En el fondo es un trabajo labor más de esta dura vida. Nos aparece sólo dos veces, ambas en TH. y se presenta como una de las cargas continuas que ha de soportar TIESTES. ATREO confía en que la dura miseria y pobreza acaben por someter de una vez a su hermano.

*illinc egestas tristis ac durus labor
quamuis rigentem tot malis subigent uirum.*

TH. 303-304

Será el propio protagonista el que haga alusión a ésta como una de las consecuencias inevitables de su exilio:

*fugiat maeror fugiatque pavor,
fugiat trepidi comes exilii
tristis egestas
rebusque grauis pudor afflictis:*

TH. 922-25

Se debe tener en cuenta que la triste miseria, tristis egestas, no tiene por qué

llevar implícita la maestitia. Es decir a un sabio, por muy apurada que sea su situación, ésta nunca le debe hacer mella alguna.

De acuerdo con este razonamiento no es muy loable la actitud que el protagonista ha mantenido en su destierro, pues ante la desgracia se ha dejado subyugar por algo que todo hombre con carácter debe evitar, el abatimiento y un gran miedo, maeror y pauor. Es ahora cuando adopta una actitud más valiente, pues se muestra dispuesto a abandonar su temor (algo obsesivo en él), junto con la angustia que éste le produce.

MAEREO

Significa "estar triste, afligido, lamentar", tanto su empleo absoluto como transitivo son de época clásica, se empleará bastante en poesía en la época imperial. Tristeza propia de aquella persona que lleva el dolor en el alma, a diferencia de TRISTIS, más que de quien lo lleva reflejado en toda su persona, lo que comporta un estado de profunda aflicción, pena o abatimiento. Se trata de un continuo sufrimiento, indicio de una preocupación que roe el alma por dentro y que se puede también exteriorizar con la tristeza en el cuerpo, TRISTIS.

Un derivado del verbo es MAEROR, al que Cicerón califica de aegritudo flebilis, *Tusc. 4, 8, 18*, en otra obra lo equipara también a aegritudo: accedunt aegritudines, molestiae, maerores, qui exedunt animos, *Cic. Fin. 1, 18, 59*. Debido a su fuerte expresividad del interior del espíritu no es extraño que vaya unido al LUCTUS, clausi in tenibris cum maerore et luctu, *Sall. J. 16, deponere maerorem atque luctum* *Cic. Phil. 14, 13, 34*.

Del verbo se han independizado dos participios, que funcionan con auténticos adjetivos. De una parte MAERENS, "que se entristece, lleno de tristeza, triste", ya en Enn. ap. Diom. p. 442, maerentes, flentes, lacrimantes, commiserantes.

Por otra MAESTUS, que en época clásica hace referencia más bien a un estado de ánimo abatido y melancólico lleno de tristeza, para pasar, ya sobre todo en el período postaugústeo, a una mayor identificación con TRISTIS, implicando ya un aspecto severo y en cierto modo tétrico, y de ahí todo lo que provoca, muestra o contiene tristeza y por lo tanto es síntoma de desdicha y desgracia. Virgilio incluso lo aplica a unos de los ámbitos privativos de TRISTIS, como lo es el de los sacrificios: maestas sacravimus aras, *AE. 5, 48*. La identificación con TRISTIS empieza ya desde Plauto: quid vos maestos tam tristesque esse conspicio? *Bacch. 4, 4, 18*.

De MAESTUS se ha formado un verbo MAESTO, "poner a uno triste, afligirlo" (Accius, Labérius); MAESTITIA, de empleo clásico y raro en época imperial; MAESTIFICO, "poner triste, entristecer", postclásico, mientras que MAESTIFICUS es más propio del latín eclesiástico; SUMMAESTUS, "un poco triste", *Amm. 30, 1, 2*.

Etimología:

Su raíz parece basarse en una alternancia "ae/i", en estrecha relación con el gr. μῖσος, μισέω, y el latín miser, alternancia que se puede observar del mismo en aemulus y imitor.

RELACIONES HUMANAS (SOCIUS MAERORIS)

Los estoicos rompen con todos los modelos anteriores en lo referente a la amistad. Piensan que sólo los sabios están en condición de mantener una relación verdaderamente amistosa, ya que coinciden en sus pensamientos y se reconocen como prójimos o parientes que colaboran en un orden racional del cosmos. Esta concepción tan reducida y poco humana se verá mitigada por componentes posteriores como PANECIO y SENECA, en los que la afectividad humana va a ganar poco a poco más terreno en una teoría que va dando paso a unas relaciones sociales más afables, lo cual se plasmará sin duda alguna en las tragedias.

En los últimos momentos de la vida de HÉRCULES, sus parientes y amigos muestran un noble comportamiento ante el fin del héroe, son dignos de él personas como HILO y FILOCTETES, que revelan una entereza fuera de lo normal ante la gravedad de la situación. Constituirían un buen ejemplo de esta amistad entendida al modo estoico. Ello no obstante no quiere decir que no se vean afectados por la tristeza, así en el diálogo entre el CORO y FILOCTETES:

CHO. Edissere agedum, flamma quo uicta est modo?

*PH. Vt omnis Oeten **maesta** corripuit **manus**,*

HOE. 1617-18

Queremos resaltar una serie de expresiones muy parecidas de las que se sirve nuestro autor para referirse a esta colectividad sometida a un dolor común, así el CORO de troyanas afirma:

*Dulce **maerenti** populus dolentum,*

dulce lamentis resonare gentes;

TR. 1009-10

Hay que destacar que la utilización en estos dos versos del adjetivo (participio) de la forma verbal se debe, no ya sólo a la búsqueda de un paralelismo con otras expresiones, sino más bien a un rebuscado carácter estilístico, mediante el cual se consigue una cierta rima interna, maerenti. dolentum. lamentis. gentes.

Un uso un poco particular, y que hace hincapié en esa comunidad de la tristeza, es el de socius. MEDEA comparte su pena con la NODRIZA y le pide consejo para la funesta pasión que siente:

*Tu, fida nutrix, socia **maeroris** mei*

uariique casus, misera consilia adiuvaa.

ME. 568-69

Muy contraria es la idea que en este sentido tiene HELENA, quien, frente a las troyanas, admite que se llega a veces a odiar incluso a los compañeros de dolor:

*HEL. Ratione quamuis careat et flecti neget
magnus dolor sociosque nonnumquam sui
maeroris ipsos oderit,*

TR. 903-05,

Hay un punto esencial de diferencia entre OC. y TR., en ésta última el sentimiento colectivo predomina sobre el individual, por lo tanto no hay un protagonista más destacado que otro. En OC. por el contrario el sentimiento individual prima sobre el colectivo. La sociedad romana participa del dolor de la joven y se revela contra la injusticia, sin embargo ella sabe que su pueblo es cambiante y caprichoso. En su diálogo con el Coro habla asimismo de abandonar este mundo y alejarse del trato común con los hombres:

*fugerem luctus ablata meos
penna uolucris procul et coetus
hominum tristes caedemque feram.
sola in vacuo in vacuo nemore et tenui
ramo pendens
querulo possem gutture maestum
fundere murmur.*

OC. 918-23

En estos versos OCTAVIA utiliza tristes, en el sentido de "funesto". Es la oposición entre lo que causa la tristeza tristis y la que la sufren maesta (maestum gutture). Se contemplan las relaciones en la sociedad como un arma de doble filo, por un lado necesitamos del apoyo de los demás, sobre todo si de quienes estamos rodeados es gente de nobles ideales. Por otro lado, sin embargo, se percibe un cierto aislamiento del hombre que desconfía de sus semejantes. Toda la confianza que muestra OCTAVIA está basada en las sombras de los familiares que ahora, no en la vida misma.

Hay que señalar por otra parte la desconfianza que mantiene el sabio en ese uulgus, masa o muchedumbre amorfa a la que él tiene que educar. Se expresa una queja constante a lo largo de la literatura romana, al igual que en las obras en prosa de Séneca, sobre el carácter movable un pueblo que cambia de parecer como lo hace el viento. El sacrificio de los GRACOS constituye un precedente que se repetirá a lo largo de la historia. TR. sería la tragedia de la solidaridad, en la que se resaltan nobles comportamientos del hombre, donde incluso un soberano severo como AGAMENÓN parece humano. OC. por su parte se nos pretende fuertemente individualista y pesimista, completamente existencialista. En TR. se nos viene a decir que, ya que los dioses nos han abandonado, debemos buscar el consuelo que nos puedan proporcionar los demás.

Como se puede observar por todos los ejemplos vistos, Séneca prefiere utilizar en estos contextos maestus, más propio del dolor interior fuertemente compartido.

MANIFESTACIONES EXTERNAS DE "MAESTUS"

Pese a ser un campo muy delimitado en el aspecto psicológico, sin embargo su manifestación exterior es patente. Por ello Séneca se servirá de determinados clichés, típicos en

la mayoría de los casos de la poesía épica, en este caso VIRGILIO, y de la poesía amorosa, OVIDIO, sin que falten modelos como HORACIO. Estas fórmulas, que nuestro autor acoge con entusiasmo, las irá repitiendo de manera variada con pocas diferencias. Es de notar la alusión a determinadas partes del cuerpo, como el pecho, los cabellos, el rostro etc., sustantivos con los que es más difícil ver a tristis.

Turba, manifestaciones diversas:

En estos casos Séneca recurre de una manera equivalente tanto a tristis (con menos frecuencia) como a maestus. Son frases arquetípicas en donde se suelen repetir los mismos verbos, sustantivos y adjetivos o similares: lacerare, tundere, plango, quatio, ferio; comae, pectus, genae; effusus, resolutus effrenus, concitus, entheus; flebiles, lugeo. Es decir se trata de fragmentos donde el apasionamiento es exacerbado, en muchos casos colindante con el melodrama.

Es precisamente en TR. donde ese sentimiento de conjunto se hace más fuerte, como se deduce de las palabras de ANDRÓMACA, al tratar de dar ánimo a sus compatriotas embargadas por el llanto::

*Quid, maesta Phrygiae turba, laceratis comas
miserumque tunsae pectus effuso genas
fletu rigatis? leuia perpressae sumus,
si flenda patimur.*

TR. 409-12

Una muchedumbre asimismo afligida frecuente en sueños el lecho de POPEA. Se nos la hace figurar también con los cabellos sueltos y lágrimas en las mejillas:

*somno resoluor; nec diu placida frui
quiete licuit. uisa nam thalamos meos
celebrare turba est maesta: resolutis comis
matres Latinae flebiles plactus dabant;*

OC. 717-20

En estos dos ejemplos anteriores domina sobre todo la idea del llanto y del lamento, con expresiones como fletu rigatis y flebiles plantus dabant. El común denominador en estas escenas es la aflicción y el abatimiento interno. En la AE. en el llanto de las troyanas por PALANTE muerto se dan elementos similares¹⁶, no faltando tampoco en OVIDIO¹⁷.

Por su parte en los dos ejemplos siguientes el aspecto que va a dominar es el exterior, el llanto pasa a un segundo plano y encontramos adjetivos del tipo effrena, entheas, donde se hace más alusión a la posesión por una divinidad. A la cabeza de estas mujeres de triste aspecto camina CASANDRA, la profetisa de Apolo:

*Sed ecce, turba tristis incomptae comas
Iliades adsunt, quas super celso gradu
effrena Phoebas entheas laurus quatit*

AG. 586-88

Se vuelve a hacer referencia a la excitación que implica la posesión de un dios (pectora concita) y a unas desgracias que nadie logrará superar, ni siquiera la triste muchedumbre de los SACERDOTES DE CIBLES castrados, que se golpean el pecho en señal de duelo por el frigio Atis:

*non si molles imitata uiros
tristis laceret brachia tecum
quae turratae turba parenti
pectora rauco concita buxo
ferit ut Phryum lugeat Attin.*

AG. 686-90

El cabello:

Hay pues un elemento fundamental dentro de esa maestitia, que se plasma en la disposición de los cabellos. Estos constituyen un factor fundamental para analizar el grado de excitación del personaje. Una manifestación de esa aflicción interna no cabe duda de que la constituye el llanto, sobre todo el expresado mediante flere, pero aún así ni siquiera se podrá alcanzar la expresividad buscada si no se complementa con ese desorden del cabello, al que exhorta la propia HÉCUBA:

*HEC. Fidae casus nostri comites,
soluite crinem;
per colla fluant maesta capilli
tepido Troiae puluere turpes:*

TR. 83-86

El CORO, poco antes de comenzar el segundo acto, nos avisa de la llegada de MEDEA:

*Sed maesta uenit crine soluto¹⁸
Megara paruum comitata gregem,*

HF. 202-203

La NODRIZA, cuando trata de acusar falsamente a HIPÓLITO, pide ayuda para que reanimen a FEDRA desmayada. Finge que los cabellos que la que está tendida en el suelo se mesaba de dolor, son el resultado de la violación de su hijastro:

*pignus tenemus sceleris. hanc maestam prius
recreate. crinis tractus et laceratae comae
ut sunt remaneant, facinoris tanti notae.*

PHA. 730-31

Esta reacción amorosa sería más bien el resultado de un profundo dolor a causa de una situación muy desdichada, o por el llanto ante la muerte de alguien. No parece la demostración adecuada de una pasión amorosa, más bien una exageración e incluso caricatura de ella. Estamos pues ante una fórmula que se repite de manera similar en diferentes contextos, independientemente de la personalidad y del propio carácter de los protagonistas.

Al observar esto recibimos la impresión de una elaborada artificiosidad, parece como si el dolor no fuera personal, incluso fingido. Esta imagen nos trae a la mente la figura de las plañideras romanas, contratadas en los entierros, que hacían depender la intensidad de su duelo de la importancia del personaje.

El rostro (uultus, frons, os, genae)

Va a ser PHA. la tragedia en la que con mayor frecuencia recurra a estos sustantivos, en relación con maestus y su campo. Se nos ha descrito a FEDRA con los cabellos en desorden (PHA. 730-31), pero no es éste el modo en que nos suele presentar Séneca el amor de la protagonista. El llanto sale de su rostro y le embarga un profundo dolor, dolor. Frente al tristis Hippolytus se nos opone una maesta Phaedra, ambos suponen la cara y cruz de la moneda.

Nos hallamos frente a un tópico de la poesía amorosa, en la que la amargura llega a tal intensidad que se manifiesta en una profunda melancolía y abatimiento. La nodriza se deja contagiar por el aspecto de su pupila, de ahí las palabras de HIPÓLITO:

*Quid huc seniles fessa moliris gradus,
o fida nutrix, turbidam frontem gerens
et maesta uultu?*

PHA. 43133

TESEO asimismo pregunta a FEDRA cuál es el motivo de su aflicción:

*TH. Quidnam ora maesta auertis et lacrimas genis
subito coortas ueste praetenta optegis?*

PHA. 886-87

No termina aquí la reiteración de este tipo de frase interrogativa, ahora es el turno del CORO:

*Sed quid citato nuntius portat gradu
rigatque maestis lugubrem uultum genis?*

PHA. 989-90

Nos topamos con un personaje cuya actitud ante el amor parece calcada de la de las desdichadas troyanas ante la muerte. Se nos presenta una FEDRA demasiado melodramática, haciendo del hecho de que sea correspondida por su hijastro una cuestión de vida o muerte.

Expresión calcada la observamos en los versos que nos hablan de la llegada de ESTROFIO, rey de Fócide, como vencedor de los juegos olímpicos, en el momento en que ELECTRA se encuentra sumida en un baño de lágrimas. El paralelismo con los versos anteriores no se refleja sólo en la interrogación, sino también en la utilización de rigat y los complementos que le acompañan:

*Quaenam ista lacrimis lugubrem uultum rigat
pauetque maesta? regium agnosco genus.*

Electra, fletus causa quae laeta in domo est?

AG. 922-24

En ELECTRA este llanto está justificado, su padre ha sido asesinado. Séneca no recurre sólo un vocabulario y a una semántica parecida, sino que también repite la sintaxis por medio de numerosas oraciones interrogativas, que aumentan la atención y la tensión.

SUCIEDAD Y PUTREFACCIÓN SQUAL....

La relación entre maestus et squalor, como símbolo de un porte desaliñado en señal de duelo, se da ya en CICERÓN:

*Decesserat es Asia frater meus magno squalore, sed multo maiore
maerore.*

Cic. Sest. 31, 68.

También en TÁCITO se establece la conexión entre estos dos campos:

*Legati eorum in squalorem maestitiamque compositi.....
accipiebantur.*

H. I, 54

El significado de "tenebroso", "oscuro", es propio del latín tardío. squalidi Solis exortus hebetabant matutinos diei candores Amm. 31, 1, 2.

En algunos casos a la tristeza del alma une Séneca una fealdad corporal que, de acuerdo a la intención efectista del autor, trata de aumentar la compasión del lector ante lo que se le dibuja. ATREO de su hermano nos dice:

*..... . aspice, ut multo grauis
squalore uultus obruat maestos coma,
quam foeda iaceat barba. praestetur fides.*

TH. 505-507

Parecida es la descripción ya vista de ALCMENA cuando porta las cenizas de su hijo, tal como nos cuenta FILOCTETES:

*..... Sed quid hoc? maestam intueor
sinu gerentem reliquias magni Herculis,
crinemque iactans squalidum Almene gemit.*

HOE. 1755-57

CREONTE nos alude al sucio aliño del SACERDOTE DE DELFOS a la hora de inquirir a los dioses, aspecto que unido a lo sobrecogedor del lugar pone al lector en una situación muy apropiada para esta escena:

*squalente cultu maestus ingreditur senex,
lugubris imos palla perfundit pedes,*

OE. 554-53

Y no es este el único ejemplo de la obra, ya en los tres primeros versos, al hablar del SOL, nos narra cómo esparce su luz entre negros nubarrones. Cambia squalens por squalidus, pero el sentido viene a ser el mismo. En estos primeros versos la acumulación de adjetivos de significado funesto se sucede uno tras otro, como es lógico en un escenario dominado por la peste:

*Iam nocte Titan dubius expulsa redit
et nube maestum squalida exoritur iubar,
lumenque flamma triste luctifica gerens
prospiciet auida peste solatas domos,*

OE. 1-4

En HOE. el Coro invoca al sol y le exhorta a que acompañen las nubes a sus rayos y a que corran por su rostro negros nubarrones, dejando las tierras entristecidas:

*sume quos nubes radios sequantur,
pallidus maestus speculari terras
et caput turpes nebulae pererrent.*

HOE. 1528-30

TESEO detalla el aspecto desolador que presentan los lugares en que gobierna PROSERPINA, reiterándonos esa relación entre squaleo y maestus:

*sterilis profundi uastitas squaleo soli
et foeda tellus torpet aeterno situ.
[rerumque maestus finis et mundi ultima]
immotus aer haeret et pigro sedet*

HF. 701-704

Poco antes nos había descrito la putrefacta apariencia de los labios del Hambre, Famesque maesta tabido rictu iacet HF. 691.

Indicación particular es la que se nos hace del continuo martirio de TÁNTALO, rodeado por el funesto y sucio aspecto del lugar, morada de personajes tan particulares como LAS FURIAS:

Instant sorores squalidae,

AG. 759

.....
*Et ecce, defessus senex
ad ora ludentes aquas
non captat oblitus sitim,
maestus futuro funere*

AG. 769-72

QUID HOC, FÓRMULA DE TRANSICIÓN.

Otro tipo de interrogación, utilizada en las dos obras dedicadas a HÉRCULES, la constituye el tipo Qid hoc (est)?. La primera en HF., cuando ANFITRIÓN está a punto de entregarse para que su hijo lo mate en medio de su delirio, momento en el que el héroe poco a poco se derrumba y cae extenuado al suelo:

*macta-quid hoc est? errat acies luminum
uisusque maeror hebetat? an uideo Herculis
manus trementes? uultus in somnum cadit
 HF. 1042-44*

Poco más tarde toma la acción el CORO, dando paso al acto V, que se inicia con las palabras de HÉRCULES en el momento en que recobra la razón. Pero de nuevo, y esta vez en HOE., al preguntarse el CORO por el ruido que se ha producido en los cielos, una de las respuestas que admite como posible es el llanto del Padre del héroe. Si antes utilizó esta construcción para manifestar la sorpresa del hijo, ahora lo hace para la que manifiesta el padre:

*Heu quid hoc? mundus sonat ecce caecum.
maeret Alciden pater? an deorum
clamor, an uox est timidae nouercae
 HOE. 1595 -97*

La fórmula anterior le sirve a Séneca de paso del CORO del acto IV al acto V, en el que FILOCTETES se dispone a narrar la muerte de HÉRCULES. De un modo idéntico en OE., como medio de transición entre el acto IV y V, anuncia el CORO la presencia del MENSAJERO, que trae noticias sobre la suerte de EDIPO:

*Sed quid hoc? postes sonant.
maestus et famulus manu
regius quassat caput.
 OE. 911-13*

Acudiendo al mismo recurso, hemos visto cómo FILOCTETES deja su conversación con el CORO para comunicar la llegada de ALCMENA, portadora de las cenizas de su hijo: Sed quid hoc? maestam intuor/ sinu gerentem reliquias magni Herculis, HOE. 1755-56. Y finalmente se da otro tipo de estructura con este adjetivo en la misma tragedia, cuando DEYANIRA, en respuesta al CORO, confiesa su tristeza ante el temor por el engaño de NESO a su marido:

*Quis tam impotens, miseranda, te casus rotat?
DE. Vt missa palla est tabe Nessea inlita
thalamisque maerens intuli gressum meis,
nescioquid animus timuit * * *
 HOE. 715*

La estructura completamente invertida se puede contemplar en el diálogo entre HILO y DEYANIRA, en el que éste narra a su madre la desdicha de Hércules:

.....: *membra et Herculeos toros
urit lues nescioqua; qui domuit feras,
ille ille victor vincitur maeret dolet.
quid quaeris ultra? DE.*

HOE. 751-54

Observamos pues que en esta tragedia se mantiene el esquema interrogativo ya advertido en PHA., ante un tema esencial como lo es el desdichado destino del Alcida. Así pues es el campo de maestus el que de una manera clara predomina al referirse a los sentimientos de las personas, frente a tristis que se centra más en los sombrío de la muerte, de las sombras o los dioses.

LUCTUS Y MAESTUS

Hasta ahora hemos analizado el predominio de maestus en aquellos contextos propios del dolor más íntimo. Hemos señalado cómo éste se exterioriza en el alio y vestiduras. En otras palabras, es el acompañante perfecto para las manifestaciones más profundas de duelo y de luto¹⁹. Viene a ser más fuerte en este sentido que tristis, como adjetivo propio del miser, del desdichado, viniéndose a estrechar esta relación en los contextos en los que se dejar respirar una atmósfera de muerte.

Son el dolor y el luto los que, según advierte MEGARA a LICO, han perseguido, por designio de un dios vengador, a los soberanos de Tebas. Le expone los ejemplos de ÁGAVE e INO, EDIPO y YOCASTA y la desgraciada lucha por el poder de sus hijos, sin que faltase el caso de NÍOBE, hija de Tántalo, petrificada en el monte Sipilo:

*riget superbo Tantalís luctu parens
maestusque Phrygio manat in Sipylo lapis.*

HF. 390-391

PIRRO recuerda a AGAMENÓN la valentía de su padre Aquiles²⁰, y le menciona los nombre de héroes muertos a manos de éste, tales como HÉCTOR y a MEMNÓN, que cayó ante los ojos de su tío, y le refiere cómo su madre (la Aurora) "trajo un día triste con la palidez de su rostro". Comparando esta estructura con la anterior observamos una *v a r i a t i o* entre el luctu parens y el ob luctu parens:

*iacuit peremptus Hector ante oculos patris
patruique Memnon, cuius ob luctum parens
pallente maestum protulit uultu diem;*

TR. 238-40

Con su astucia característica ULISES trata de aprovechar la aflicción y el duelo de ANDRÓMACA para averiguar dónde esconde a ASTIANACTE:

scrutare matrem: maeret, illacrimat, gemit;

.....
magis haec timet, quam maeret. ingenio est opus.
Alios parentes alloqui in luctu decet:

TR. 615-19

El de Itaca justifica su actuación afirmando que aunque le duele el pesar de la afligida ANDRÓMACA, sin embargo le duele más el futuro sufrimiento que ese niño puede causar a las madres griegas si llega a crecer del todo:

VL. *Matris quidem me maeror attonitae mouet,*
magis Pelasgae me tamen matres mouent,
quarum iste magnos crescit in luctus puer.

TR. 736-37

En OC. podemos contemplar el caso contrario, el de la hija que ha tenido que sufrir el sacrificio de sus padres (CLAUDIO y MESALINA) a manos del tirano con el que está casada. OCTAVIA se podría identificar con una troyana, esclava de un soberano, al que odia y aborrece, que ha matado a su familia, y utilizado el fuego contra Roma de igual manera que lo hicieron los Griegos contra Troya, razón por la que desea la muerte como fin a todas sus desdichas:

genetrice caesa, per scelus rapti patre,
orbata fratre, miseriis luctu obruta,
maerore pressa, coniugi inuisa ac meae
subiecta famulae, luce non grata fruor,

OC. 102-105

Así pues se reitera varias veces la conjunción de tres términos, maestus, luctus y parens (genetrix, pater). En este último fragmento miseriis aparece también con luctus, lo cual se vuelve a repetir en la tragedia con el mismo orden de palabras, pero con distinta sintaxis. Nos situamos en el diálogo entre la protagonista y su nodriza, cuando le exhorta a que venza su odio contra ese hombre tratándose de ganar complaciéndolo:

Natura uires non dedit tantas tibi.
Dolor ira maeror miseriae luctus dabunt.
NVT. Vince obsequendo potius immitem uirum.

OC. 175-77

En HOE., volvemos a encontrar a una madre y un hijo, HILO y DEYANIRA, pero ahora ninguno llora por el otro, sino que ambos lo hacen por HÉRCULES. Esta vez no se nos menciona el sustantivo pater, parens, sino el nombre de dicha persona en concreto, HÉRCULES. Por si fuese poca la semejanza de estas construcciones, se les añade además aquí también miseranda:

HY. *Non sola maeres Herculem: toto iacet*
mundo gemendus; fata nec, mater, tua
privata credas : iam genus totum obstrepit.
hunc luctum quem gemis cuncti gemunt;

*commune terris omnibus pateris malum.
luctum occupasti: prima, non sola Herculem,
miseranda, maeres. DE. Quam prope a leto tamen
 ede, ede quaeso iaceat Alcides meus.
 HOE. 758 sts.*

No es necesario casi comentar este fuerte paralelismo efectista, con tantas repeticiones, que nos ponen en un primer plano el dolor de la protagonista. Pero no sólo eso, advertimos un remarcado clímax entre los verbos maeres, gemendus y el más fuerte de todos obstrepiat. Todo ello con una Ring Composition muy destacada, después de obstrepiat vuelve a utilizar gemo y termina con el non sola maeres, de la misma manera que comenzó. Ello incluso se puede observar en la utilización de un mismo verbo, iacet al principio y iaceat al final.

Se establece la unión de maestus y luctus dentro de un ámbito puramente familiar. En este mismo ambiente se puede colocar el diálogo entre OCTAVIA y la NODRIZA que introduce la obra. Contemplamos en boca de la nodriza la añoranza por dos miembros de la familia, el padre, CLAUDIO, y el hermano, BRITANICO, que fue envenenado:

*et saeva maria, coniugis scelere occidit;
 mox illa nati: cuius extinctus iacet
 frater uenenis, maeret infelix soror
 eademque coniunx nec graues luctus ualet
 OC. 44-47*

Sin embargo ese maeror, que no puede ocultar dentro de sí, lo exterioriza en un rostro y porte sombrío a la vez que lúgubre, tristis:

*NVT. Vox en nostras perculit aures
 tristis alumnae,
 OC. 71*

FLEO Y MESTUS

Incluso más abundante es el uso de este adjetivo (o verbo) acompañado de fleo o de su campo. Si luctus es más expresivo que dolor o que cura, fleo por su parte implica una mayor fuerza que el simple lacrimo, no hay que olvidar las palabras de CICERÓN, Maeror est aegritudo flebilis TUS. 4. 8. 18. La conexión pues entre estos dos campos se da de la misma manera en la Eneida, donde VIRGILIO no utiliza apenas tristis en compañía de fleo²¹.

En la persona de HÉRCULES se refleja la aflicción de un héroe que, no sólo vence el llanto, sino que además comunica su fortaleza a todos los que le rodean y contemplan su muerte. Es una comunidad de sentimientos entre el héroe y los que pretenden ser como él:

*nobis quoque ipsis, nemo perituum ingemit:
 iam flere pudor est: ipsa quam sexus iubet
maerere, siccis haesit Alcmene genis
 stetitque nato paene iam similis parens.
 HOE. 1687-90*

Siguiendo el ejemplo del Alcida, FILOCTETES se esfuerza por calmar el lamento de ALCMENA por la muerte de su hijo, afirmando que sólo los cobardes imponen el llanto. Hay un sentido negativo de maestus, como algo opuesto a uirtus, en la idea de que el sabio no puede nunca maerere. Hay que tener en cuenta que este adjetivo es la característica esencial del hombre miser, y el sabio debe evitar considerarse desdichado:

*aeterna uirtus Herculem fleri uetat:
fortes uetant maerere, degeneres iubent.*

HOE. 1836-7

Observamos pues una equiparación entre fleri y maerere, guardando siempre bien sus diferencias semánticas¹⁷. En la misma línea van encaminadas las palabras de TIESTES momentos antes de aceptar el banquete de su hermano:

*Maeror lacrimas amat assuetas,
flendi miseris dira cupido est.*

TH. 952-53

Según esto habría pues una relación estrecha entre el hombre maestus y las lágrimas, relación que no contemplamos por lo que respecta a tristis. TIESTES no se contenta con lacrimare, sino que le embarga un terrible deseo de flendi. Las troyanas siguen la invitación al llanto que les ha hecho HECUBA, pues para ellas el llorar es algo cotidiano ya desde hace diez años, cuando PARIS raptó a HELENA:

*et Sigeis trepidus campis
decumas secuit messor aristas,
ut nulla dies maerore caret,
sed noua fletus causa ministrat.*

TR. 75-78

La obsesión de OCTAVIA por su familia es constante, al igual que su pasividad, sus ejemplos de conducta se modelan de acuerdo a los de las mujeres romanas que soportaron afrentas similares a la suya. No desea esa actividad y malévol valentía de una MEDEA o una CLITEMNESTRA. Es más, cuando hace mención a un personaje griego, le envidia sólo la posibilidad de que dispuso de lamentar una pérdida familiar, como es el caso de ELECTRA:

*fortuna, licet
repetam luctus, Electra, tuos:
tibi maerenti caesum licuit
flere parentem.*

OC. 58-61

MESALINA es la causa de las tristes quejas de su hija por dos razones, la primera por haberle dado la vida, ya que hubiera preferido la muerte a haber nacido, y la segunda por haber llevado una existencia tan disipada que dio lugar a que se la ejecutase y por tanto a que su hija quedase en su estado actual:

*Semper genetrix deflenda mihi,
prima meorum causa malorum,
tristes questus natae exaudi,
si quis remanet sensus in umbris.*

OC. 10-13

Ya hemos aludido al pasaje de NERÓN en el que recuerda las proscripciones de AUGUSTO. Nótese que se vuelve a utilizar la misma expresión (licuit.....flere):

*exposita rostris capita caesorum patres
uidere maesti, flere nec licuit suos,*

OC. 510-11

Si con AUGUSTO son los padres los que lloran por sus hijos, con NERÓN son las madres latinas (en el sueño de POPEA) las que, en solidaridad con OCTAVIA, rodean el lecho de la favorita en medio de grandes golpes de duelo:

*..... uisa nam thalamos meos
celebrare turba est maesta: resolutis comis
matres Latinae flebiles planctus dabant;*

OC. 718-20

No menos dramatismo es el que manifiesta el Coro al describir el atentado de NERÓN contra su madre, y cómo ésta se salva desesperadamente, dejando escapar un lamento que nos recuerda el de las troyanas o el de FEDRA:

*Scindit uestes Augusta suas
laceratque comas
rigat et maestis fletibus ora.*

OC. 327-29

OCTAVIA parece un exponente de esa pietas y esa capacidad de sufrimiento propios de la mujer verdaderamente romana, cuyo máximo exponente lo constituyen los notables ejemplos de la República. Pretende acercarse más a LUCRECIA o a VIRGINIA que a Medea a Clitemnestra o a Fedra. Frente al carácter activo y enérgico de las mujeres griegas, ella muestra una pasividad y resignación muy particulares. Su miedo no es sólo a la muerte, sino más bien a esa decadencia del mundo y de la sociedad romana que parece inevitable.

En PHA. el Coro, al hablarnos del regreso de TESEO de los infiernos, nos lo califica maestus, pero ello lo hace con una notable intensidad, no sólo por la aliteración del verso 1146 en "t", con el añadido de tristis, sino por la adición de luget y fleBILE, amén de la escalofriante presencia del sustantivo Averno:

..... * * morte relictā
luget maestos tristis reditus
ipsoque magis fleBILE Averno
sedis patriae uidet hospitium.*

PHA. 1145-48

La expresión maestos reditus se comprende si tenemos en cuenta que, al recibir el palacio a TESEO, ninguno puede retener la lágrimas que corresponden a tan lúgubre situación, ante la que el propio héroe empieza a entristecerse.

Otro personaje que no sacó ningún fruto de su visita a los infiernos es ORFEO. Él no va a perder un hijo, sino su esposa, y por segunda vez. Golpeando su triste lira, logró vencer con su lloroso canto a los dioses infernales:

*Quin per Taenarias fores
manes cum tacitos adit
maerentem feriens chelyn,
cantu Tartara flebili
uicit nec timuit Stygis*

HOE. 1061-65

No cabe duda de que en todos estos ejemplos, la combinación del campo de maestus con el de fleo intensifica el efecto dramático (rozando lo melodramático) de unos contextos en los que la muerte es la principal protagonista y frente a la cual sólo quedan tres actitudes principales, maerere, lugere y flere, entre otras. En la mayoría de estos versos hay el reconocimiento de una cierta impotencia, cuya salida más fácil es el llanto. OCTAVIA y TIESTES se ven agobiados por dos personalidades demasiado malvadas y crueles que les sobrepasan en cualquier caso. LAS TROYANAS y las MADRES LATINAS nos asemejan a las plañideras romanas. TESEO representa la impotencia ante el destino que le priva de sus hijos.

ORFEO por su parte es el exponente del amor más noble y esforzado de todas las tragedias, al contrario que a los demás personajes, los dioses, conmovidos por su quejumbrosa lira, le ofrecen una segunda oportunidad, que el echa a perder. Asistimos a uno de los escasos pasajes donde las divinidades se muestran compasivas.

DOLOR Y AMOR (FEDRA)

Analizaremos contextos en los que el adjetivo va acompañado por palabras del léxico de dolor, esta vez el del amor reflejado en el rostro de FEDRA. Mientras que TESEO está en los infiernos, la protagonista ve arder dentro de sí otro infierno mayor, el de las llamas que le produce su deseo, sólo comparables al fuego del Etna²¹:

*Sed maior alius incubat maestae dolor.
non me quies nocturna, non altus sopor
soluere curis: alitur et crescit malum
et ardet intus qualis Aetneo uapor
exundat antro.*

PHA. 99-103

La funesta pasión que concibe FEDRA y su rechazo la llevan a mentir y a fingir que ha sido violada por HIPÓLITO, así pues, a la llegada de los infiernos, TESEO no encuentra sino consternación:

*Quis fremitus aures flebilis pepulit meas?
expromat aliquis. Luctus et lacrimae et dolor,
sin limine ipso **maesta lamentatio**?*

PHA. 850-52

La utilización de toda esta serie de sustantivos que contienen "l" es claramente efectista en busca de la aliteración. La protagonista se resiste incluso en un principio por remordimiento a declarar lo sucedido a su marido:

*TH. Perplexa magnum uerba nescioquid tegunt
effare aperte, quis grauet mentem dolor.
NVT. Haut pandit ulli; **maesta secretum** occultit
statuitque secum ferre quo moritur malum.*

PHA. 858-61

Es mucho menos frecuente la utilización de dolor con este campo semántico en otras tragedias, ya que se prefiere luctus o fleo:

*Dulce **maerenti** populus dolentum.
dulce lamentis resonare gentes;
lenius luctus lacrimaeque mordent,
turba quas fletu sililis frequentat.*

TR. 1009-12

En los versos anteriores se especifica este dolentum con luctus y fletu. En el siguiente ejemplo habla HELENA quejándose de la soledad de su llanto:

*HEL. Ratione quamuis careat et flecti neget
magnus dolor sociosque nonnumquam sui
maeroris ipsos oderit,*

TR. 903-05,

De igual manera dos versos más abajo vuelve a especificarnos esta aflicción con lugeo, solus occulte Paris/ lugendus Helenae est.

SONO, RESONO

Si hemos analizado cómo maestus acompaña a manifestaciones externas del cuerpo y del rostro, veremos ahora cómo hace referencia del mismo al sonido, humano o no. Así una construcción que se repite en estas tragedias es la que le hace acompañar del verbo sono o su compuesto resono:

*resonet **maesto clamore** chaos
latique patens unda profund*

HF. 1108-1109

En algún momento observamos alguna reminiscencia virgiliana, como es el caso de los versos en los que CREONTE nos describe con toda minuciosidad los ritos que sigue el

sacerdote de DELFOS con la intención de averiguar las causas de la peste de Tebas:

*latrauit Hecates turba; ter ualles cauae
sonuere maestum, tota succusso solo
pulsata tellus. 'audior' uates ait,*

OE. 568-70

Inmediatamente nos vienen a la memoria los famosos versos de la Eneida, con la alusión al ruido provocado por la lanza que Laoconte dispara contra el caballo de madera:

*Stetit illa tremens, uteroque recusso
insonuere cavae gemitumque dedere cauernae.*
AE. II 52

Su paralelismo no sólo se centra en las construcciones y el vocabulario, sino también en la forma de los verbos insonuere y sonuere, ambas terceras personas del perfecto en plural. Los siguientes versos en los que IOLE se queja amargamente de su suerte y expresa el deseo de retirarse a los lugares más desdichados para dar rienda suelta a su dolor, nos recuerdan del mismo modo a Virgilio¹⁴:

*uel in Eridani ponite ripis,
ubi maesta sonat Phaethontiadum
silia sororum;*

HOE. 187-89

Muy distinta es la opinión del CORO de troyanas a quien consuela que esa tristeza se exteriorice con lamentos en medio de una comunidad que experimenta la misma desdicha: Dulce maerenti populus dolentum, / dulce lamentis resonare gentes; TR. 1009-10.

CONCLUSIONES

PHAEDRA

Obra con una gran frecuencia de tristis (doce, sólo la supera OC.) y con una mayor de maestus (diez). Podemos determinar muy bien los contextos en los que se mueven los diversos adjetivos, dependiendo de lo que califiquen:

- | | |
|--------------------------------------|---------|
| a) Carácter melancólico de HIPÓLITO: | tristis |
| b) Pasión amorosa de FEDRA: | maestus |
| c) Llanto por la muerte de HIPÓLITO: | maestus |

Como podemos observar están muy delimitados los campos para cada adjetivo. El conflicto de esta obra tiene su base en el choque de caracteres entre el joven tristis, de aspecto severo y grave, y la mujer apasionada maesta, abatida por el sentimiento que le provoca el amor. Así pues entre estas dos concepciones hay un abismo de incompreensión que es lo que hará que se desencadene el drama.

Séneca estudia muy bien la aplicación de los dos adjetivos y procura no atribuir maestus a HIPÓLITO, ello podría implicar que el camino de virtud propio del sabio es un camino de "aflicción" y no de gravedad, como se nos intenta hacer ver. Sería como postular que el sendero que sigue el hombre recto no es al fin y al cabo sino un "valle de lágrimas".

La concepción del cristianismo sobre todo en la Edad Media, distaría mucho de la que en esta obra se nos quiere comunicar. Para el estoico el hombre debe intentar buscar la perfección que conduce a la felicidad aquí en la tierra. Los cielos en las tragedias se nos muestran incluso vengadores, malévolos, no constituyen el descanso de una vida azarosa, a no ser para quien ya los tenga predestinados, como HÉRCULES..

Nos encontramos ante una tragedia de exceso por las dos partes, a HIPÓLITO se nos presenta como si estuviera bajo las enseñanzas de un riguroso preceptor, de una mente muy recta. Parece como si las debilidades y errores humanos estuvieran completamente prohibidos y sólo fuera posible la tristis virtus PHA. 985. Carácter sintomático de ello viene a ser que ésta es la obra donde menor número de ocasiones se utiliza laetus.

El joven se nos antoja demasiado tristis, una estatua clásica del siglo V, en la que se trata de hacer un retrato semidivino del hombre. Sería un prototipo de una dura enseñanza moral. ¿Acaso Séneca podría aspirar a tal modelo de juventud?. No cabe duda de ello por lo que le oímos al principio de su tratado De Firmitate:

*Tantum inter Stoicos, Serene, et ceteros sapientiam porfessos
interesse quantum inter feminas et mares non immerito dixerim,
Stoici virilem ingressi uiam. At ardua per que uocamur et confragosa
sunt.*

El cordobés se basa para hacer esta afirmación en que los demás filósofos tratan de hacer agradable y amena su filosofía, equiparándolos a los médicos que no utilizan el remedio

adecuado si este es duro. Pero el camino hacia la uirtus es cosa de hombres, duro y escarpado. En estas palabras del propio filósofo tenemos respuesta a gran parte del tema planteado en la tragedia. Palabras que podrían calificarse de soberbias y despectivas.

No cabe duda de que el listón que pone nuestro autor es demasiado alto, de ahí que resulte comprensible que tuviese problemas con el joven NERÓN. Pero este listón lo ha subido tanto en el caso de HIPÓLITO, que incluso la figura de FEDRA nos parece más humana y de conducta más natural. Es claro que el hombre ha de adecuarse a una vida de acuerdo a la naturaleza (tal como afirman los estoicos), pero en el caso de HIPÓLITO esa adecuación se ha convertido en perversa, en su sentido latino, "transtornada", "al revés".

OCTAVIA, MAEROR, MAEREO, MAESTUS Y LUCTUS

Esta es otra tragedia que destaca por el elevado número de apariciones de tristis, (donde más se nos muestra con diferencia), al mismo tiempo que del campo de maestus. Tragedia donde la disposición de estos adjetivos con respecto a los sustantivos analizados anteriormente es equiparable a la de las otras, sin que se pueda observar ninguna desviación considerable.

Así el campo de las sombras (115, 170, 958), de los infiernos (225), la muerte (351, 509, 597), las funestas pasiones (485), la guerra (300, 516), el castigo (659, 811, 976), las furias (23, 913), todo ello se nos caracteriza como tristis, siguiendo la tónica vista hasta ahora.

Por lo que respecta al calificativo de la tristeza de la propia protagonista se nos hace alusión a sus tristes questus (12)⁴⁵, y a las aures tristis alumnae (73), frente a AGRIPINA caracterizada por sus maestis fletibus, se nos alude a los padres que lloran las muertes de sus hijos condenados por AUGUSTO, patres... maesti (511), a las matronas con las que sueña POPEA, turba... maesta (719).

Sin embargo también se nos habla de cómo OCTAVIA contempló maerens (16) la horrorosa muerte de su madre, la NODRIZA nos afirma maeret infelix soror (47), se entristece por la muerte de su hermano, y ella misma viene a insistir en el mismo punto cuando afirma que se siente maerore pressa (104), a la vez que envidia a ELECTRA maerenti (60), a quien le fue posible llorar a su padre en medio de su tristeza.

Por otra parte, en un momento de rabia, le gustaría vengarse del tirano, encontrando fuerzas para ello entre otras cosas en su aflicción, dolor ira maeror miseriae luctus dabunt (176). Y ya, cuando todo se le presenta tan negro, sólo ahora el poder escapar como un ave y lamentar su pesadumbre con un maestum... murmur (923).

Analizando pues todos estos ejemplos podríamos calificar el estado anímico de la protagonista como el de maerore pressa, es decir de profunda aflicción, que en determinados momentos puede revelarse en un aspecto externo tristis.

El predominio del campo de maestus, por lo que se refiera a OCTAVIA, es comprensible teniendo en cuenta que tanto el adjetivo como el verbo son los propios que utiliza

Séneca para el llanto profundo por la familia, en combinación con luctus, sustantivo que del mismo modo predomina en esta obra. De donde se deduce que el tema principal lo constituye el de la aflicción por la muerte.

Comparación con TR.:

Se puede emparentar claramente a OC. con TR., obras en las que el campo de maestus y el de luctus sobresalen de modo especial. Son dos tragedias en las que domina de manera clara el llanto por la familia y por el propia destino, el carácter melodramático es muy intenso en ambas. La coincidencia aún es mayor si tenemos en cuenta estas proporciones:

	TR.	OC.
MAEROR:	3	2
MAEREO:	3	3
MAESTUS:	4	4
	-----	-----
	10	9

ANDRÓMACA destaca como el personaje más cercano a la figura de OCTAVIA, con la coincidencia de que, si el verbo maereo y el sustantivo maeror eran los que se destinaban a la descripción de la hija de Claudio, serán estos mismos los que en TR. se apliquen a la mujer de Héctor.

Así ULISES nos dice de ANDRÓMACA: maeret, illacrimat, gemit (615), magis haec timet, quam maeret (618), matris quidem me maeror attonitae mouet (736). OCTAVIA estaría pressa por la tristeza, mientras que ANDROMACA se mostraría attonita, fuera de sí. Esta es la gran diferencia, el mayor grado de pasión y de dolor las mujeres de Troya.

En TR. la utilización de tristis es muy reducida, concentrada solamente dentro de un campo, el de la muerte, tristis urna 375, ya para referirse a la de ASTIANACTE, tristius leti genus 783, o a la de POLÍXENA tristis scelus 1057. También se le aplica a la tempestad que pueda dispersar a las desdichadas hacia diversas tierras, tristis procella 851.

Maestus y su campo no viene sino a hacer un énfasis sobre la aflicción y el llanto que produce la muerte. Es el llanto uno de los elementos que más diferencia a TR. de OC., cuya protagonista subordina las lágrimas a la queja.

Rasgo común de las dos obras es al pasividad, la falta de rebeldía, el aceptar el futuro con una melancolía casi enfermiza, como si se nos quisiera hacer creer que el destino humano no tiene esperanza. Son tragedias fatalistas, de ahí que sean TR., OE., y OC. las obras en las que más se recurra al sustantivo fatum, propias de un personaje envuelto en un luctus continuo.

HERCULES FURENS

En cuanto a la repartición de los adjetivos podemos observar:

- | | |
|---------------------------------|---------|
| a) Infiernos y relacionados: | tristis |
| b) Habitantes de los infiernos: | maestus |
| c) Aflicción por los allegados: | maestus |

Su distribución sigue siendo muy pareja a la de las demás obras por lo que se refiere a los contextos. Tristis encuentra su papel principal en los infiernos, 566, 611, 691, 703, 836, 850, 857; en alguna alusión a los presagios 688, y por supuesto no podría faltar la muerte 1004, 1270. Es de resaltar la alusión al duro y triste trabajo que representa la vida, iter triste laboris 1123.

Sin embargo no falta maestus en lo referente al mundo de Proserpina, pero esta vez para aludir a la tristeza, no la que produce la contemplación de los infiernos, sino la que sufren los que moran en ellos, maestos manes 187, 648, maestus quisque 859, cuncta maerore horrida 705.

Por lo demás maestus sigue aplicándose a las mismas escenas, ya sea la del lamento de MEGARA por los miembros de su familia, maesta Megara, ya la del de NÍOBE maestus lapis, o la tristeza de ANFITRIÓN por la locura de su hijo uisus maeror hebetat? 1043.

HERCULES OETAEUS

Hay un escaso papel de tristis, con una frecuencia de cuatro veces, casi imperceptible teniendo en cuenta la extensión de esta obra, lo que vendría a significar que proporcionalmente es la tragedia en la que menos se utiliza. Los contextos siguen siendo los típicos, los infiernos 937, 1065, 1950 y la muerte 1486. La alusión al mundo de las tinieblas parece que se hace por cumplir, ya que inmediatamente se desvía la atención de aquí.

Mayor importancia adquiere la aparición de maestus en los versos que expresan lamento por la muerte de FAETÓN, siluae 188, o por la de HÉRCULES por parte de las tierras 1529, de los fieles del héroe 1618, 1836, de DEYANIRA 717, 758, 764, de ANFITRIÓN 1596, de ALCMENA 1689, o cuando se alude al propio dolor de HÉRCULES 753. También oímos el triste canto de la lira de ORFEO 1063. Sólo hay una alusión a los tristes reinos de JÚPITER maesta regna Iouis 1705, a los que HÉRCULES no teme. Podemos pues establecer la siguiente repartición:

- | | |
|-----------------------------------|---------|
| a) Infiernos y muerte: | tristis |
| b) Lamento por HÉRCULES, y otros: | mestus |
| c) Aflicción de HÉRCULES: | maeret |

Si comparamos pues las dos tragedias dedicadas a HÉRCULES, no podemos vislumbrar matices importantes que las diferencien en la utilización de estos adjetivos. Si es menester señalar una mayor presencia de los tétrico y lúgubre en HF. donde el escenario se sobrepone a los sentimientos humanos.

Por lo que respecta a HOE. lo tétrico da paso al dolor más profundo, se hace gran hincapié en el lamento por la muerte del héroe, conectándose en ocasiones con TR. en la manifestación del dolor. Es decir nos enfrentamos a una obra con elementos híbridos de las ambas.

AGAMEMNON

En cuanto al dominio de los temas, se puede determinar el siguiente:

- | | |
|-------------------------------|---------|
| a) Guerra, infiernos, muerte: | tristis |
| b) Lamento colectivo: | tristis |
| c) Lamento personal: | maestus |

La utilización de tristis se mantiene dentro de lo habitual en lo que respecta a la guerra, al hablarnos de BELLONA 82, de los infiernos 12, 607, del día de muerte 578.

Pero se hacen algunas afirmaciones originales como la de que sólo la falta de tristeza ante el fin de la vida nos permitirá librarnos del destino de los funestos dioses, 607. Hay que tener en cuenta que no viene a ser lo mismo el abatimiento que conlleva el llanto por la muerte, expresada más propiamente con maestus, que la tristeza que produce el pensar en ella, más propia de tristis.

Por otra parte tanto en TR. como en OC. se nos presenta al conjunto de mujeres en duelo como maestae, en AG. por el contrario tanto a las troyanas, 586, como a los sacerdotes de Itis, 688, se le aplica tristis, recalcando más su aspecto exterior que su posible melancolía. De igual manera Séneca describe como tristis el trinar del ruiseñor, 672, que canta sus desgracias.

De todos los ejemplos maestus se mantiene dentro de la línea del llanto por la muerte, en este caso la de AGAMENÓN que causa la tristeza de TÁNTALO 772 y de ELECTRA 923. Se establece pues una división entre el llanto de la colectividad, tristis y el individual y particular por la muerte propio de maestus.

La escasa utilización de maestus se debe a la naturaleza de la propia tragedia, ya que estamos en una obra en la que el tema del poder, de su uso y abuso, predomina de una manera clara. Las desdichadas troyanas ya no tienen un papel primordial, ni hay una HECUBA que pueda incitarlas al llanto, no se nos describe un pasaje tan dramático como el de ANDRÓMACA, y CASANDRA por su parte exhorta incluso a que no se lamenten las desdichas. Ello hace que no se profundice tanto en el tema de la aflicción interior y que adjetivos como afflictus ni siquiera aparezcan una sola vez.

OEDIPUS

Por lo que respecta a este drama, se observa una clara línea divisoria entre los aspectos a los que se puede asignar cada campo:

- | | |
|---|---------|
| a) Tinieblas, augurios, sacrificios, infiernos: | tristis |
| b) Personajes de aspecto siniestro: | maestus |
| c) Lamento ante la muerte: | maestus |

Una de las tragedias en la que se encuentra menos delimitado el campo de uno y otro adjetivo. Ello es debido a que el tema que se trata deja poco margen de diferenciación entre campos, al girar todo en torno a al carácter funesto de la profecía y el destino.

Por lo que respecta a tristis, sigue manteniendo su papel en los pasajes siniestros que infunden respeto y temor: la luz del sol 3, las tinieblas 45, los augurios 102, 246, una fuente en el escenario del sacrificio 545, la muchedumbre de camino a los infiernos 128, los infiernos 410, la vejez 657.

Maestus por su parte se aplicará al SOL, personificado como afligido, 2, a la abatida muchedumbre que camina a los infiernos 128, al sacerdote de aspecto siniestro 554, a HÉCATE y su turba 569, y a los lamentos del criado que hace de mensajero 912. En maestus seguimos observando elementos más personales, mientras que tristis se proyecta sobre todo en aspectos ambientales o abstractos. Así, al hablarnos de la vejez, se nos la califica de tristis, pero, cuando se especifica en el sacerdote y su aspecto, se aplica maestus.

MEDEA

Notamos la presencia de tristis en los temas habituales de muerte 631, sacrificio 680, infiernos 11, 804 y destino 408, por su parte la de maestus y su campo la observamos en uno de los ingredientes para el sacrificio de MEDEA, maesti cor bubonis 733, en el rostro de HÉCATE facie maesta 790, y en la tristeza de MEDEA 568.

No contemplamos pues diferencias con las otras tragedias. Sí destaca por la escasa aparición de los dos adjetivos, a los que sólo se hecha claramente mano cuando entramos en el acto IV en los conjuros de la bruja. Dado este contexto observamos casi una completa equiparación de funciones, con la tendencia consabida de que maestus se aplica sobre todo a lo animado, por presuponer ello una mayor capacidad psicológica y de profundización:

- | | |
|--|---------|
| a) Infiernos, muerte, sacrificio, destino: | tristis |
| b) Personajes tétricos, HÉCATE, MEDEA: | maestus |

Relación OE., ME.:

OE. es la obra con la que más estrecha relación establece ME., por esa repartición parecida de elementos tétricos, de personalidades funestas. Si en ME. es el ambiente

del conjuro el que nos sobrecoge, en OE. lo es el del oráculo, en ambas hace su presencia un personaje fundamental HÉCATE, que acude a la llamada de dos personajes tan funestos como lo son el SACERDOTE y MEDEA. Todo ello en un escenario de sombras, tinieblas, que implican la muerte y el sacrificio. En OE. se abusa más de estos elementos terribles, amén de que monstruos como la ESFINGE vienen a acentuar este aspecto.

Comparación entre ME. y AG.:

AG. y ME. son las obras en las que el campo de maestus revela un menor peso, no adquieren tanta importancia la aflicción de los personajes. En AG. el problema que se plantea es que no hay un protagonista definido sobre el que el destino descargue su ira. Es la propia maldad de los hombres la responsable de sus desgracias, como lo es la suerte de EGISTO y CLITEMNESTRA, o la del propio AGAMENÓN, adúltero con una troyana. Frente a la HÉCATE de OE. y ME., se nos hace referencia a BELLONA, que ronda los palacios en los que no hay fidelidad al matrimonio ni justicia.

MEDEA se identifica con CLITEMNESTRA en su venganza contra JASÓN, de actitud equiparable a la de AGAMENÓN. No cabe duda de que ambos matrimonios nos presentan un espectáculo tristis, no maestus. No se trata de una aflicción interior que les lleve a actuar así, sino de una conducta tétrica, relacionada con la muerte y la venganza.

Si maestus implica el luctus por los allegados y amigos, ¿qué aflicción puede haber en una mujer que mata a sus hijos y en otra que hace lo propio con su marido en claro enfrentamiento con sus hijos?.

Medea y Fedra:

MEDEA llega a llamar a su nodriza socia maeroris 568, esta tristeza, causada por el desprecio que le hace su esposo, es comparable a la de FEDRA, o al dolor de HELENA (TR. 904), que llora en soledad a PARIS. No es que MEDEA y FEDRA sean inocentes, pero tampoco se pueden considerar precisamente modelos de comportamiento un hombre como JASÓN, que abandona a su esposa, y otro como HIPÓLITO, cuyo sentido desviado de la virtud no concede ni siquiera oportunidad de perdón a su madrastra.

En estos dos casos dos maestae mulieres dan lugar con su venganza a un funesto mal, triste malum, dentro de su familia, es pues una relación causa efecto, que una vez se cumple en un sentido y otras en el inverso, como en OC. donde por el contrario un triste malum dentro de la familia provoca a su vez que la protagonista se nos muestre maesta.

THYESTES

- | | |
|------------------------------------|---------|
| a) Infiernos, muerte, sacrificios: | tristis |
| b) Lamento por la muerte: | maestus |

Según podemos contemplar tristis se mantiene en los temas más generales:

infiernos 17, muerte 308, sacrificios 665, 751, 773. Un aspecto nuevo al que determina es la pobreza 303, 924, característica fundamental de la vida de TIESTES y complemento de su destierro. El calificativo de tristis egestas viene a ser el más adecuado, ya que la pobreza, como la muerte, son males generales, realidades tristes de por sí, que se dejan traslucir de una manera diáfana en aquel que sufre por ellas.

De igual manera que el que se encuentra afligido maestus por la funesta muerte tristis mors de un allegado puede presentar un aspecto externo tristis, el que sufre una tristis egestas puede exteriorizar esta situación con un tristis habitus, pudiendo experimentar por dentro un estado de completo abatimiento maestus. En otras palabras, la pobreza siempre será tristis, pero nuestra actitud ante ella no tiene por qué serlo, ello dependerá de nuestra sabiduría. Maesta egestas no vendría a significar lo mismo, y haría referencia más bien a la capacidad de la pobreza para abatir al hombre, para sumirlo en la más profunda aflicción.

Maestus lo observamos en las tierras "afligidas" por la presencia de TÁNTALO 106, en la quejas y tristeza de TIESTES, 506, 922, 952, en sus hijos víctimas del sacrificio 686. Hay una alusión a un castigo de tal naturaleza que incluso provoca espanto al propio Aqueronte, quod maestus Acheron paueat 17, donde se pone en relación maestus y paueat, de la misma manera que versos más abajo TIESTES se da ánimos con la siguiente exhortación: fugiat maeror, fugiatque pavor 922, en AG. 923 oímos cómo ELECTRA pauet maesta. Es decir se hace acompañar a pavor o pauet del campo de maestus, ya que el miedo implica el descontrol de un estado interno, que como efecto primario podría provocar el abatimiento maestitia, dejándose exteriorizar más tarde.

La diferencia entre TIESTES y ELECTRA, a pesar de ese pavor en común, es destacable. El uno se revela como un personaje al que ese pavor quita fuerzas y valentía, el otro logra vencer ese terrible miedo y actúa tal como una MEDEA, matando a su madre, y más tarde a quien precisamente fue hijo de TIESTES, a EGISTO.

Si ATREO y ELECTRA se nos muestran como personalidades fuertes, capaces de realizar su venganza, TIESTES y su hijo EGISTO se nos pretenden temerosos, indecisos, aunque el padre ya, zarandeado por la vida, se muestre con un espíritu más noble.

VIRGILIO Y SÉNECA

No hay que insistir en la evidente influencia de un autor sobre otro. Es VIRGILIO quien de un modo más claro será fuente de inspiración para Séneca. Los contextos en los que nos presenta a maestus y tristis son parecidos a los de las tragedias.

MAESTUS

Habitantes de los infiernos: (manes) II 270 (maestissimus Hector), VI 333, VI 340, VI 434, V 445 (Fedra, Procrin, Eriphylen), X 820 (vita, terminada y de camino a los manes), IX 471 (angustia ante la lucha que se avecina).

Lamento y aflicción por la muerte:

XII 601 (furor, de la reina y de las mujeres latinas), II 280 (uoces), XI 482 (uoces, madres troyanas que llevan ofrendas a Palas para pedir por su hijos y esposos en la guerra), IX 498 (gemitus, por la muerte en combate), XI 226 (legati), XI 454 (patres, padres que lloran porque los hijos van a la lucha), XI 189 (funeris ignem), XI 211.

Duelo por Palante: XI 26 (urbem), XI 38 (luctu), XI 52, XI 76, XI 92.

Familiares agobiados por las desdichas:

II 681 (parens), X 840 (parens), XII 44 (parens), XII 682 (soror), II 769 (Creusa), III 482 (Andrómaca), IV 476.

Altars: II 64, V 48,

Manifestación externa: VI 156 (uultu, de Eneas), I 197 (maerentia pectora).

Temor: I 202, XII 110 (temor de Ascanio), XII 399 (Ascanio).

Amor: X 191 (amore), XII 30 (lágrimas de la esposa de Latino para que su hija se casara con Turno).

Hace alusión al NILO VIII 711, que acogía a los vencidos por Augusto.

De los ejemplos de Las Geórgicas, destacan los referidos al canto del ruiseñor: IV 515 (maestis questibus), IV 511 (maerens philomela). Canto que es ampliamente recogido por Séneca en personajes como IOLE, OCTAVIA, etc.

TRISTIS

Infiernos: IV 243 (Tartara tristia), V 734 (umbrae, del Tártaro), VI 315 (navita tristis, Caronte), VI 695 (imago) VI 438 (tristis palus, la laguna ESTIGIA), VI 866 (umbra

tinieblas de la noche), VI 275 (senectus, como una de las característica de los infiernos).

La muerte: XI 839 (la de Camila), V 840 (somnia tristia, que causaron la muerte de PALINURO), VI 223 (triste ministerium, honras fúnebres).

Acciones funestas: II 184 (nefas), II 548 (facta, soberbia de PIRRO),

Personajes funestos: II 337 (Erinyes), II 214 (monstrum, Fineo y las Harpías), III 366 (tristes iras, prodigio que vaticina la Harpía Celeno).

Dioses funestos: VII 408, VIII 701 (tristes Dirae), XI 259 (triste Mineruae sidus).

Tristi corde: VI 185, VI 383, VIII 52.

Guerra: V 411, VII 325, VII 545, VIII 29, XI 589, VIII 197 (tristi tabo, de los muertos en guerra), XI 534 (uoces, las de Camila cuando va a empezar a combatir), XII 409 (clamor tristis, de los jóvenes que van a empezar la batalla), destrucción de la guerra I 238 (tristis ruinas, de Troya).

Ofrendas: III 312 (tristia dona, que ofrecía ANDRÓMACA a en los altares por su Héctor), V 7 (augurium).

Duelo: I 481 (Iliades tristes).

Otras referencias menos frecuentes son X 612 (dicta), VII 597 (supplicium), VII 787 (flammi, llamas que echa una Quimera que corona el casco de Turno), XII 802 (curae, las constantes preocupaciones de venganza que entristecen a Juno)

Al comparar los dos autores nos damos cuenta de que los temas, con muy pocas excepciones, son los mismos o similares

OVIDIO

No podemos afirmar que tenga tanta influencia en este campo como la de VIRGILIO, pero no hay que despreciarla ni mucho menos. Ya hemos intentado comparar ejemplos en los que el autor de las Metamorfosis se acerca del de las tragedias. Baste decir que los pasajes que motivan la aparición de estos dos adjetivos, son muy parecidos por lo que respecta al mundo de los infiernos, de la muerte, de la funesta ambientación, o al de la psicología interior.

HORACIO

En el total del sus obras maestus no llega a utilizarse ni menos de la mitad de tristis. Los aspectos a los que hace referencia son muy personales, llanto por la muerte SE. I.2.2, CA. II.4.16, CA. III.4.74, EP. 11.47 etc., la tristeza del amor IA I 15.22, la amistad y su fidelidad SE. I.5.92., CA. III. 5.47.

Por su parte tristis no tiene que ver nada con lo mencionado, como se puede sonsacar de los siguientes ejemplos:

- CA. I.16.9 tristes irae.
- CA. II.14.8 tristi unda.
- CA. III.3.62 tristi clade.
- CA. III.4.47 regna tristia.
- CA. III.16.33 tristes querimoniae.
- IA. I.17.73 tristis aegrimonia.
- SE. I.9.29. fatum triste.
- SE. I.10.12 sermone opus est modo tristi, saepe iocosus.
- SE. II.1.21 tristi versu laedere.
- SE. II.3.79 luxuria tristi
- EP. I.18.89 oderunt hilarem tristes tristemque iocosi.
- EP. II.2.74 tristia funera.
- EP. II.3.73 tritia bella.
- EP. II.31.05 tristia maestum/ ultum verba decent.
- EP. 2. 31.24 tristis Orestes,(Frente a Medea ferox).
- EP. 2.34.61 triste bidental (templo para sacrificio de corderos de dos años.).

FELIX, INFELIX:

Significado:

En un principio señala aquello que produce frutos, fecundo (= ferax), "fértil", pero este significado es muy raro y no aparece en Cicerón. Su semántica ha estado en parte ligada al lenguaje religioso, en la antigua religión felices arbores venían a especificar el tipo de árboles ofrecidos a las divinidades superiores, mientras que los infelices designaban aquellos que servían de ofrenda para las divinidades inferiores.

En esta misma línea ya en la época clásica, y más propiamente en poesía, aludía a aquello que trae suerte o fortuna, constituía meramente un sinónimo de faustus, fortunatus, beatus, secundus. Siguiendo esta misma conexión con la religión y los auspicios, indica lo favorable o poco favorable de un acontecimiento y de ahí en general, en un contexto ya absoluto y completamente desligado de este ámbito, lo próspero, lo afortunado, equiparándose con beatus, en griego μακάριοι, "aquel que es objeto del favor de los dioses".

Expresa generalmente un estado de ánimo dispuesto a degustar del placer y a encontrarlo en aquello que lo posee, que hace feliz, o que es favorable y trae el éxito. Es el adjetivo que se utiliza propiamente cuando una cosa va bien, da buenos frutos o implica el éxito, unido todo ello a la suerte. Se podría oponer FELIX a LAETUS, que supone una situación más temporal y aleatoria.

Derivados suyos son INFELIX, FELICITAS, usuales y clásicos; INFELICITAS, raro pero clásico; FELICITO, hacer a uno feliz, sólo atestiguado en Donat. Vit. Verg. 4.; INFELICITO (INFELICO) hacer desgraciado, no clásico, arcaico ya utilizado por Plaut., Cas. 2,3, 30, más usual en la fórmula di infelicient.

Etimología:

Proviene de una raíz *feo, *fevo, que significa "llevar, producir", en conexión con el gri. φύω, y que se puede relacionar con fio, femina, fetus, fecundus, fenus.

Ernout Meillet lo hacen derivar de *fela "mama", que se relaciona con felo y con el griego Θήλη. En principio, -ic-, con alargamiento de la -i-, es en latín un sufijo femenino. El significado original sería "que proporciona leche, que da la leche"; pero en latín no tenemos ninguna huella de este significado.

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	TOTAL
HF			3		3				1				7
TR		5	2		2		4	1					14
PHO			2										2
ME	1	1	1		1				1				4
PHA	1												1
OB							1						1
AG	1				2		2		1				6
TH					1				1	1	1		3
HOE	4	2	5	1					3				15
OC		1	1							1	1		2
10-	12	11	5	10		7	1	1	7	1	2		55
TOTAL	12	1	16		10		8		9				

Tr. 35.

Ltr. 20

INDEX

	ACT I	ACT II	ACT III	ACT IV	ACT V	TOTAL
HF	1					1
TR	1			1		2
PHO	1	2				3
ME		1				1
PHA				1		1
AG			1			1
TH					2	3
HOE	1	1		1		5
OC	3	1	2			6
10-	5	2	7	1	3	23
TOTAL	7	1	8	1	3	

Tr. 19

Ltr. 4

TR. AÑORANZA DEL PASADO.

En proporción a su extensión la tragedia en la que más ocasiones aparece felix es TR. (doce), frente a las dos que lo hace infelix (precisamente al principio y al final de la obra, nunca en medio). Infelix se nos muestra por primera vez en el prólogo de HECUBA, donde ésta, después de recordar las desdichas de Troya, se pregunta por qué las trae a mención cuando lo más lógico es llorar por la mala fortuna presente:

*Sed quid ruinas urbis euersae gemis,
uiuax senectus? respice infelix ad hos
luctus recentes: Troia iam uetus est malum.*

TR. 41-43

Se vuelve otra vez a marcar la misma contraposición entre el pasado y el presente. Si anteriormente la anciana era feliz porque tenía a su alrededor una familia muy numerosa en hijos, ahora sólo le queda ANDRÓMACA, la única por quien todavía es llamada "madre":

*modo turba felix latera cingebat mea,
.....
haec totus Hecubae fetus, hac sola uocor
iam uoce mater. dura et infelix age
elabere anima, denique hoc unum mihi*

TR. 958 y sts

Sus palabras se vuelven a repetir en boca de la hija, CASANDRA, que echa de menos a su vez ese numeroso grupo de familiares, orgullo de PRÍAMO²⁶:

*quae patria restat, quis pater, quae iam soror?
bibere tumuli sanguinem atque arae meum.
quid illa felix turba²⁷ fraterni gregis?*

AG. 699-702

FELIX QUISQUIS MORTUS EST

Uno de los temas típicos de las tragedias, y sobre todo de TR., es la de la fortuna de aquellos que consiguieron la muerte, antes que soportar una vida desdichada. No se trata sino de un topos ya arraigado en la literatura latina²⁸. Tal es la afirmación de HECUBA sobre PRÍAMO, en su diálogo con el Coro²⁹: 'Felix Priamus' dicite cunctae: / liber manes uadit ad imos. TR. 145-46. Más adelante, cuando el CORO vuelve a tomar la palabra, deja escapar un lamentación semejante:

*CHO. 'Felix Priamus' dicimus omnes:
secum excedens sua regna tulit.*

TR. 156-57

CORO que termina en una forma de climax, mediante el cual, con una anáfora,

se empieza particularizando con Priamo³⁰ y se termina generalizando con quisquis:

*Elysii nemoris tutis
errat in umbris interque pias
felix animas Hectora quaerit.
Felix Priamus:
felix quisquis bello moriens
omnia secum consumpta tulit.*

TR. 158 y sts.

Del mismo modo EURIBATES, en su diálogo con CLITEMNESTRA, habla de las penalidades de los griegos en el mar³¹:

*Aiaci Vlixes, Hectori Atrides minor,
Agamemno Priamo: quisquis ad Troiam iacet
felix uocatur³², cadere qui meruit gradu,
quem fama seruat, uicta quem tellus tegit.*

AG. 513-16

FELICIDAD Y POBREZA

Esta lucha entre el afortunado y el desafortunado supone una contradicción, una oposición, de las que gusta muy frecuentemente Séneca. El CORO nos trata de asegurar que el dolor compartido es mucho menor que el que se soporta individualmente, incluso se llega a afirmar que si quitamos de en medio a los felices, los infelices no se crearán desdichados:

*Nemo se credet miserum, licet sit:
tolle felices; remouete multo
diuites auro, remouete centum*

TR. 1018-19

Versos más abajo se hace hincapié en ello, concretizando en una parte de esa felicidad, la que vendría a constituir el hecho de el mostrar laetos uultus, es decir, una expresión alegre³³:

*est miser nemo nisi comparatus.
Dulce in immensis posito ruinis,
neminem laetos habuisse uultus:*

TR. 1023-25

Siguiendo la misma tónica el pobre no se sentirá afortunado hasta que no vea caer a los que lo son. El hombre pues no experimentará la felicidad hasta que todos compartan su misma suerte:

*nec sibi felix pauper habetur,
nisi felices cecidisse uidet.*

HOE. 673-74

En el diálogo que TIESTES mantiene con su hijo TÁNTALO éste último le incita a tomar el poder y a abandonar su desdichada vida, sin embargo el padre le responde que mientras estuvo en un puesto elevado nunca dejó de tener miedo, por lo cual prefiere su estado presente, desafortunado en apariencia, pero más feliz en la realidad:

TA. *Miser esse mauult esse qui felix potest?*

TH. *Mihi crede, falsis magna nominibus placent,*
TH. 445-46

Se nos afirma en el CORO de la misma tragedia que es propio del pobre desconfiar de los momentos afortunados que le ofrece el destino. El sabio siempre debe desconfiar de las riquezas y de las ocasiones en que éstas se les presentan más favorables, dado su carácter más pasajero:

Proprium hoc miseros sequitur uitium,
numquam rebus credere laetis:
redeat felix fortuna licet,
tamen afflictos gaudere piget.

TH. 938-41

También en la misma obra observamos la repetición de *gaudere*, el gozo va unido a la noción de la felicidad, solamente en TH. advertimos la unión de estos dos términos. El único goce que le queda al desdichado TIESTES es el de poder compartir su efímera dicha con sus hijos, aunque hace esta afirmación sin saber que los lleva dentro:

TH. *Satias dapis me nec minus Bacchi tenet.*
augere cumulus hic uoluptatem potest,
si cum meis gaudere felici datur.

TH. 973-75

Se debe buscar siempre la seguridad de una vida tranquila antes que arriesgarse a navegar en aguas perturbadas, identificadas generalmente con la cumbre del poder:

felix mediae quisquis turbae
sorte quietus
aura stringit litora tuta
timidusque mari credere cumbam
remo terras propiore legit.

AG. 103 y sts.

Pero no es la única ocasión que nuestro autor se sirve de una metáfora marina, en el Coro del acto II de HOE. se hace de nuevo un canto a la pobreza. El Coro prefiere arribar a las costas con una embarcación modesta, ya que la Fortuna busca las grandes naves en alta mar y deja imperturbables los más pequeños:

*Felix alius magnusque sonet,
me nulla uocet turba potentem.
stringat tenuis litora puppis
nec magna meas aura phaselos
iubeat medium scindere pontum.*

HOE. 692-96

Más adelante será el propio AGAMENÓN, en el diálogo que mantiene con PIRRO, quien haga énfasis en esto:

*moderata durant; quoque Fortuna altius
euexit ac leuauit humanas opes,
hoc se magis suppressere **felicem** decet
uariosque casus tremere metuentem deos*

TR. 259-62

Esa vida tranquila lleva a resignarse con paciencia y asumir los mandatos de los superiores, e incluso a veces de los inferiores, lo cual no deja de ser en cierto modo una sabiduría, ya que ello presupone un dominio sobre nuestras pasiones:

*felix quisquis nouit famulum
regemque pati
uultusque suos uariare potest.*

HOE. 228-30

Estos ejemplos propios de la moral estoica, y que podrían ser incluso cristianos, salen preferentemente de boca del CORO, válvula de escape, no sólo para ese conjunto anónimo que tiene un papel secundario, sino también lugar adecuado para pequeños resúmenes de aquellas ideas que el cordobés desarrolla en sus obras.

MADRES QUE RENIEGAN DE SU PARTO

Séneca hace que madres tan resignadas y pacientes como YOCASTA y ALCMENA lleguen a hacer afirmaciones tan tajantes que sólo nos las podíamos esperar de mujeres como AGRIPINA y MEDEA.

Yocasta:

En PHO. oímos algo que incluso roza la demencia: YOCASTA llama dichosa a ÁGAVE porque, en medio de su locura, mató a su propio hijo⁴. Ella sin embargo ha ido más lejos, no sólo ha parido culpables, sino que ha compartido el lecho con su descendiente:

*Felix Agaue: facinus horrendum manu,
qua fecerat, gestauit et spoliū tulit
cruenta nati maenas in partes dati;*

PHO. 363-65

En estos momentos YOCASTA no hace sino ponerse a la altura de EDIPO, no acepta con resignación el destino, llegando al nivel de esa exageración dramática injustificada que alcanzan determinados personajes. Observa impotente cómo puede perder sus dos hijos como consecuencia de la venganza que quiere tomarse POLINICES:

*licet timore facinoris tanti uacem
uideamque iam nil tale, sum infelix tamen
quod paene uidi. per decem mensum graues*
PHO. 533-35

Y de tal madre tal hijo, EDIPO pide a ANTÍGONA que le suelte la mano para poder ir por donde se llegue más rápido a la muerte. Quiere marchar, entre otros sitios, por los parajes en los que INO, enloquecida por Hera (al haber dado cobijo a Dioniso), despeñó, junto con su esposo ATAMANTE, a sus dos hijos, MELICERTES y LEARCO. Edipo llama a las madres como éstas, "madres buenas":_____

.....- *felices quibus*
fortuna melior tam bonas matres dedit.
PHO. 25-26

Pretende ahora arrancarse también los oídos, para no escuchar a su casta hija llamarle "padre". Considera a ésta, del mismo modo, parte de su crimen, fruto de él, y en cierta manera reniega de ella. Termina deseándose la muerte y encaminándose a las eternas sombras de Plutón:

*aditusque uerbis tramite angusto patet
eruere possem: nata, iam sensum tui,
quae pars meorum es criminum, infelix pater
fugissem. inhaeret ac recrudescit nefas*
PHO. 228-231

Alcmena:

También ALCMENA en medio de su dolor, desearía haber sido fulminada por un rayo de JÚPITER, en el momento en que éste entró en su habitación:

..... *pro nimis felix, nimis,*
si fulminantem et ipsa sensissem Iouem.
HOE. 1803-804

Esta estructura es muy similar a otra de unos versos anteriores, en los que llama afortunado a su esposo porque marchó al Tártaro, cuando HÉRCULES estaba en la flor de su vida. Todos los infiernos temían al padre de tal hijo, ella por el contrario se encuentra sola y odiada por reyes crueles:

..... *o nimis felix, nimis,*
Thebane coniunx, Tartari intrasti loca
HOE. 1778-79

Agripina:

Y no podía faltar AGRIPINA, quien indica al soldado, mandado por su hijo para sacrificarla, que le clave la espada en el vientre del que nació el tirano, palabras recogidas también por Tácito³⁶. Séneca añade infelix, que no aparece en el historiador, como fórmula típica para similares momentos:

*Caedis moriens illa ministrum
rogat infelix,
utero dirum condat ut ensem:
'hic est, hic est fodiendus' ait*

OC. 368-71

Hubiera deseado que unas fieras hubiesen despedazado sus entrañas antes de haber dado a luz a NERÓN. Ahora lo único que puede hacer es esconderse en el Tártaro, lugar apropiado a quien ha engendrado tal monstruo en su familia:

*Quid tegere cesso Tartaro uultus meos,
nouerca coniunx mater infelix meis?*

OC. 644-45

Infelix aquí tiene sentido activo "que trae la desgracia" a los suyos.

GUERRA Y VENGANZA

En las sabias palabras que AGAMENÓN dirige a PIRRO para tratar de mitigar su juvenil ardor, alude a gladius felix, es decir a la espada afortunada, que, una vez que ha matado, no sabe frenar su pasión (Cf. de Ben. 7.27):

*gladiusque felix, cuius infecti semel
uecors libido est. quidquid euersae potest*

TR. 284-85

Algo parecido sale de boca de LICO sobre el desenfreno de la locura que produce la guerra. Trata de atraerse a MÉGARA con buenas palabras, asegurándole que, mientras el afortunado en la lucha mantenga las armas y el desafortunado las prepare, todo será desolación:

*si aeterna semper odia mortales gerant,
nec coeptus unquam cedat ex animis furor,
sed arma felix teneat, infelix paret,
nihil relinquent bella; tum uastis ager*

HF. 362-65

Las advertencias de YOCASTA a POLINICES sobre el dolor que produce la venganza contra uno de su misma sangre son claras:

..... *hunc quem uincere infelix, cupis,*
cum uiceris, lugebis.

PHO. 640-41

Aunque no las armas, el vencido conserva su espíritu de venganza mientras le queda vida. ANDRÓMACA, por su parte, espera ese día feliz en el que el hijo de Héctor vengará el incendio de Troya y la levantará de nuevo, reuniendo a los ciudadanos que ahora están dispersos:

eritne tempus illud ac felix dies
quo Troici defensor et uindex soli

TR. 470-71

DEYANIRA, a punto de vengarse de HÉRCULES, busca una manera eficaz de hacerlo, aunque deba morir ella misma como víctima, con tal de que en las nuevas nupcias caiga sobre el cadáver de su rival:

felix iacet quicumque quos odit premit.

HOE. 353

De bodas y de venganza se habla también, como no, en ME.:

Egone ut recedam? si profugissem prius,
ad hoc redirem. nuptias specto nouas.
quid, anime, cessas? sequere felicem impetum.
pars ultionis ista, qua gaudes, quota est?

ME. 893-96

El resultado de todo ello no es sino que el crimen llega a imponerse e incluso a considerarse un acto de valentía, uirtus. Así ANFITRIÓN se queja de la inutilidad de los trabajos de su hijo, ya que, mientras que él está en los infiernos, la injusticia reina en Tebas y todo el orden está trastocado. La descripción que se hace del gobierno de Tebas la podríamos trasplantar perfectamente a Roma:

Quid ista prosunt? orbe defenso caret.
sensere terrae pacis auctorem suae
abesse terris: prosperum ac felix scelus
uirtus *uocatur; sontibus parent boni,*

HF. 249-52

La lección de todo ello es clara, las personas honradas, que prefieren llevar una vida tranquila, se ven subyudadas por las malvadas, cuyos crímenes resultan afortunados.

JUVENTUD Y VEJEZ

Uno de los temas recurrentes en el conjunto de las tragedias, donde, más bien que un desprecio de la vejez, contemplamos una alabanza de la juventud¹⁷. Es raro que el hombre

en el momento último de su vida muestre felicidad, rarum est felix idemque senex HOE, 643. La brevedad de la dicha es lo que hacer exclamar a ESTROFIO en su diálogo con ELECTRA: O nulla longi temporis felicitas! AG. 928.

La desolación en los momentos de la senectud puede llegar a ser extrema en algunos casos. La madre de HÉRCULES, ante su funesto futuro, no sabe ni siquiera dónde va a caer muerta, privada del apoyo de su hijo. Se trata de una mujer a la que, para una mayor paradoja, la amó el mismo JUPITER:

*ubi enim negata est? Quod tibi infelix anus
quaeram sepulcrum? de tuis totus rogis*
HOE. 1821-22

Tema ya clásico lo constituye la hermosura de la juventud frente a lo decrepito de la senectud. Así la decadencia de uno supone el auge otro, tanto en la vida animal como vegetal (según la idea cósmica de la renovación del mundo, propia del estoicismo). Y como símbolo de esa regeneración, antes de morir, HÉRCULES entrega su arco al joven FILOCTETES, es como si le entregara el relevo de una vida que se acaba, para que otra siga sus hazañas. Y así lo llama "joven afortunado" por sus futuras victorias, ya que este arco será muy útil más tarde a su dueño:

*.... felix iuuenis has numquam irritas
mittes in hostem, siue de media uoles*
HOE. 1652-53

Cuando FILOCTETES se acerca con rostro alegre, portando las flechas y los dardos, regalos de Hércules, el CORO habla de su alegre expresión, laeto uultu:

*..... laeto uenit ecce uultu
quem tulit Poeans umerisque tela
gestat et notas populis pharetras,
Herculis heres.*
HOE. 1603-06

Es la alegría interna y momentánea que el joven experimenta dentro de sí y que se refleja en su rostro, al recibir del Alcida don tanpreciado.

ANDRÓMACA trata de aplacar a ULISES con súplicas, a la vez que expresa sus buenos votos para toda la familia del astuto rey de Ítaca, entre estos le desea que su hijo TELÉMACO, de afortunadas cualidades, supere a su abuelo en edad y a su padre en ingenio:

*.....; sic te iuuenis excipiat tuus,
et uota uincens uestra felici indole
aetate auum transcendat, ingenio patrem.*
TR. 700-02

Inciendiendo en ello, la NODRIZA intenta convencer a HIPÓLITO para que abandone ese porte severo y grave de su rostro y muestre señales de alegría³⁸:

..... *propria descripsit deus*
officia et aeuum per suos ducit gradus:
laetitia iuuenem, frons decet tristis senem.
Quid te coerces et necas rectam indolem?

PHA. 451-54

Después de la muerte del hijo de Teseo, el MENSAJERO nos habla de la desafortunada belleza del joven, desfigurada entre heridas y sangre:

et ora durus pulcra populatur lapis
peritque multo uulnere infelix decor.

PHA. 1095-96

La juventud y su posición social hace que HIPÓLITO sea felix, afortunado, pero aún así le falta exteriorizar todo ello mediante alguna manifestación de laetitia. Ha de señalarse que la meta del joven no debe ser sólo la laetitia, sino más bien la felicitas, perdurable y duradera. De esto parecer sacar una lección el CORO de HF., quien critica a aquellos que en su vida apresurada se olvidan de vivir, a pesar de que nos esperan irremediabilmente las aguas de la Estige:

Dum fata sinunt, uiuite laeti:
properat cursu uita citato
uolucrique die rota praecipitis

HF. 178-80

Si al menos no se puede vivir felix, ha de intentarse hacerlo laetus, a ratos. Estos versos podrían ser más propios de un OVIDIO que de SÉNECA.

Cosmología estoica:

Al principio del acto segundo, Séneca, como personaje de la obra, nos empieza a hablar, siguiendo la doctrina estoica de la Cosmología, del mundo que se va destruyendo por la vejez, pero que se renueva a su vez periódicamente, dando lugar a una raza humana mejor. Alusión con cierta lógica ya que ello llevaría consigo la renovación de la corrupta sociedad de la época. De nuevo las reminiscencias de la ya aludida "Edad de Oro", la tierra era una madre abundante y segura con unos hijos tan piadosos:

et ipsa Tellus laeta fecundos sinus
pandebat ultro, tam piis felix parens
et tuta alumnis. Alia sed suboles minus

OC. 404-06

Si la vejez conlleva la marca de la tristeza, tristis, y la probabilidad de llevar una vida infelix, laetus por su parte puede abarcar tanto a la juventud como a la vejez, debido a que ésta implica a su vez momentos agradables de laetitiam (más raramente de gaudium, deleite, gozo). En los últimos momentos de la vida son muy pocos los que alcanzan una existencia feliz, la cual vendría a identificarse con una situación privilegiada, sólo el sabio conseguiría la felicidad en su aspecto más amplio.

MORS SEQUITUR FELICES, MISEROS FUGIT

Una vez que se nos ha diferenciado bien los dos estados de la vida, cabe destacar ahora la actitud que se debe o que se puede tomar para asumir esta infelicitas, cuando se llega al final de nuestros días. Ante una situación tal, la muerte se acoge incluso con alegría, pudiendo constituir la privación de ésta un estado de tormento. Se nos la presenta como una mala compañera que rehuye a los desdichados y ancianos. ANFITRIÓN en los últimos años de su vida tiene que soportar la desgracia de la locura de HÉRCULES, desea irse de este mundo, al menos que su hijo logre volver a su sano juicio:

*miserum haut potes me facere, felicem potes.
sic statue, quidquid statuis,*

HF. 1305-06

Escena muy similar es la que contemplamos en TR., en donde ANDRÓMACA, viendo el desdichado estado de HÉCUBA, afirma que a la anciana le queda poco tiempo para ser feliz, es decir para morir, pero la muerte rehúsa llevársela:

*animum et cadentem, misera, firma spiritum.
quam tenuis anima vinculo pendet leui:
minimum est quod Hecubam facere felicem potest-
spirat, reuixit. prima mors miseros fugit.*

TR. 951-54

Sin embargo, cuando da la impresión de que HÉCUBA va a terminar sus días, vuelve a recobrar el espíritu, y ni siquiera puede disfrutar de este placer porque, según la propia ANDRÓMACA, "la primera que huye de los desdichados es la muerte". De acuerdo al gusto de Séneca por repetir frases o escenas parecidas, nos volvemos a encontrar de nuevo esta última afirmación, ahora de un modo más directo y por parte del CORO:

*nos non flamma rapax, non fragor obruit:
felices sequeris, mors, miseros fugis.*

HOE. 121-22

Será LICO el que nos afirme que la mejor manera de castigar al desdichado es alargando su miserable existencia:

*LY. Qui morte cunctos luere supplicium iubet
nescit tyrannus esse: diversa inroga
miserum vetat perire, felicem iube.*

HF. 511-13

DEYANIRA, arrepentida de haber causado la muerte de su marido, no quiere prolongar sus días y pide a la nodriza que no la disuada de esta intención:

*DE: Quicumque miseri forte dissuadet mori,
 crudelis ille est: interim poena est mori,
 sed saepe donum; pluribus uenia obfuit.
 NUNT. Defende saltem dexteram, infelix, tuam
 fraudisque facinus esse, non nuptae, sciat.*
 HOE. 929-33

El dolor del Alcida llega a tal grado que le hace suplicar a su padre JÚPITER que ponga fin a su vida y se apiade de él. Más tarde se dirige a su madrastra JUNO, sin que ésta le haga caso, y termina por pedir un arma para suicidarse a cualquier tierra o ciudad a las que ha ayudado. Ruega al orbe que lo sacrifique matándolo a pedradas:

*nascatur alius: undique infelix caput
 mactate saxi, uincite aerumnas meas.*
 HOE. 1330-31

Este deseo por la muerte se explica también en parte por la esperanza, por parte de aquellos que han llevado una existencia justa, de obtener su recompensa en la otra vida. TESEO en su descripción de los infiernos nos habla del lugar que ocupan quienes han sabido gobernar justamente a sus súbditos o han llevado una vida digna. O bien marchan al cielo o a los alegres parajes del feliz bosque Elisio:

*....., longa permensus diu
 felicis aeui spatia uel caelum petit
 uel laeta felix nemoris Elysii loca,*
 HF. 742-44

Ello coincide con la teoría estoica de que el alma del sabio disfrutará del más allá durante más tiempo que la de cualquier otro, teoría con la que no todos los estoicos comulgan. En este último ejemplo felix alude a la suerte o situación afortunada de aquellos que consiguieron llegar a esos parajes; laeta loca no contiene este matiz, proyectándose más bien en lo ameno y lo agradable del lugar.

Más adelante TESEO nos vuelve hablar de esas sombras bienaventuradas que habitan abajo. Esto lo hace al narrarnos el momento en que HÉRCULES captura al perro CERBERO, al cual describe con un aspecto terrible, cubierto de serpientes y con tres bocas que con su ladrido aterrizan incluso a estas sombras afortunadas:

*loca muta terret; sibilat totos minax
 serpens per armos. uocis horrendae fragor
 per ora missus terna felices quoque
 exterret umbras.*
 HF. 794-97

AMOR NO CORRESPONDIDO

Otro campo sintáctico en el que predomina felix es en el del amor y las relaciones familiares.

Medea:

Uno de los amores más desdichados de las tragedias lo constituye sin duda el de MEDEA, quien después de cometer los crímenes más crueles, se ve traicionada por su marido, tal como se nos queja con manifiesto dolor:

.....: *funestum impie
quam saepe fudi sanguinem-et nullum scelus
irata feci: saeuit infelix amor.*

ME. 134-36

La aflicción de la protagonista contrasta con la alegría que unos versos antes nos muestra el CORO, ante las nuevas nupcias de JASÓN. Éste invita al esposo, en medio de un gran gozo, a que feliz coja a la esposa eolia, (se decía que Corinto había sido fundado por Sisifo, hijo de Eolo), todo ello con la aprobación de sus padres:

*felix Aeoliam corripe uirginem
nunc primum soceris sponse uolentibus.*

ME. 105-106

Frente a esta dicha oímos los reproches de MEDEA, exige a su marido que le devuelva su honra, su patria, su hermano, todo lo que sacrificó por él, mientras él vive feliz con otra mujer:

miserere, redde supplici felix uicem.

ME. 482

Agripina:

Igual ingratitud es la que muestra NERÓN, después de asesinar a su madre, pues no contento con ello, decreta su Damnatio memoriae. Ella se nos presenta en la obra como una sombra sufriente, que lamenta el desdichado amor hacia su hijo, al que entregó el orbe:

*simulacra, titulos destruit mortis metu
totum per orbem, quem dedit poenam in meam
puero regendum noster infelix amor.*

OC. 611-13

Devanira:

DEYANIRA recuerda cómo HÉRCULES sólo acudía a ella cuando estaba asustado, dejándola más tarde por una esclava, IOLE. Añade: "los votos que hice a los de arriba han revertido en beneficio de una prisionera, fui afortunada para mi rival":

*et clare Titan, Herculis tantum fui
coniunx timentis, uota quae superis tuli
 cessere captae, paelici felix fui,
 illi meas audistis, o superi, preces,*

HOE. 291-94

Es curiosa la afirmación que sobre el amor nos hace la NODRIZA al hablar con DEYANIRA. Trata de consolarla por los celos que tiene de IOLE, a quien HÉRCULES habría amado cuando era la hija de una rey, ahora, reducida a esclava, ya no la querría. Termina con la conclusión de que sólo se ama lo ilícito y prohibido:

*regina cecidit: perdidit uires amor
 multumque ab illa traxit infelix status.
illicita amantur, excidit quidquid licet.*

HOE. 355-57

Séneca insiste además en la desdicha de la esposa de HÉRCULES, a quien las desgracias le suceden una tras otra. Si antes se moría de celos por Iole, ahora la embarga el dolor por la perfidia de NESO hacia su marido. No puede soportar el cúmulo de desgracias que sobre ella imponen los dioses:

*semel profecto premere felices deus
 cum coepit, urget. hos habent magna exitus.*

HOE. 713-14

Clitemnestra:

Las palabras de felicidad de CLITEMNESTRA a la vuelta de su marido nos engañan respecto a lo que más tarde será su verdadera actitud. Ya antes EGISTO ha intentado envenenarle el pensamiento, infundiéndole odio hacia AGAMENÓN:

*Felix ad aures nuntius uenit meas.
 ubinam petitus per decem coniunx mihi
 annos moratur?*

AG. 397-99

Pero la infidelidad de la esposa se corresponde con la del marido, quien ni siquiera trata de disimular la preferencia por su concubina. Cuando el Atrida regresa a su tierra, lo primero que hace es saludar a CASANDRA como afortunada señora del Asia⁴¹, sin que se le oiga ninguna palabra de consideración sobre su esposa:

*Tandem reuertor sospes ad patrios lares;
 o cara salue terra! tibi tot barbarae
 dedere gentes spolia, tibi felix diu
 potentis Asiae domina summisit manus.*

AG. 782-85

Así pues la experiencia del amor en las tragedias se manifiesta funesta, domina el amor traicionado (HOE., AG.), perdido (TR.), imposible (PHA.), incestuoso (OE.), lleno de

odio (OC.). En este sentido es radicalmente opuesta la idea que del amor tienen SENECA y NERÓN, mientras que para el primero este sentimiento es algo más platónico, una fuerza del espíritu y una dulce llama, que engendra la juventud y se alimenta en medio de los bienes de la Fortuna, para NERÓN constituye simplemente un concepto material que produce placer incluso para las fieras y que constituye la fuente de la vida:

*uis magna mentis blandus atque animi calor
Amor est; iuuenta gignitur, luxu otio
nutritur inter laeta Fortunae bona.
quem si fouere atque alere desistas, cadit*
OC. 561-64

TÁLAMO Y POSICIÓN SOCIAL (FELIX)

Como complemento de amor puede utilizarse también thalamus, que a la hora de la verdad no tiene que ver nada con el este noble sentimiento, sino más bien con el status que se ocupa en calidad de consorte de alguien con un elevado rango social⁴². Se establece una división entre felix, infelix por una parte, que va a indicar la fortuna o la desgracia, según el nivel social que alcance esa persona, y laetus por otra, más dependiente del ánimo interno con que se acepta ese rango.

Así POLINICES no está dispuesto a soportar las arbitrariedades de una esposa que ha tenido mejor suerte, mientras que él se ve obligado a ir como esclavo de su suegro. No deja ver ningún atisbo de amor hacia ella, sólo envidia, arbitria thalami dura felicitis feram/? PHO. 596-97. y cuando habla YOCASTA con su hijo POLINICES se queja de no haber podido asistir como pronuba (especie de madrina que muchas veces solía ser la madre del novio) a su boda, ni de haber podido adornar la casa con aires de fiesta para tal ocasión:

*egere, non te duxit in thalamos parens
comitata primos nec sua festas manu
ornauit aedes nec sacra laetas faces
uita reuinxit; dona non auro graues*
PHO. 505-08

En estos versos no se hace ni mucho menos alusión a un afortunado vínculo o situación, ya que POLINICES permanece, infelix, en el destierro. Ahora bien en un momento de este exilio decide contraer nuevas nupcias que resultan ser alegres, laetae. MEDEA, en esta misma línea, hacer recordar a CREONTE su antigua condición en el palacio de su padre. Se veía pretendida por numerosos hombres que ahora son pretendidos y disfrutaba de la nobleza propia de una reina:

*generosa, felix, decore regali potens
fulsi: petebant tunc meos thalamos proci,
qui nunc petuntur.*
ME. 217-219

En OC. el Coro trata de animar a la protagonista trayéndole a la memoria los

nobles ejemplos de mujeres que ha dado su casa, entre ellas las de JULIA LIVIA LIVILLA, (hermana de Germánico, casada con Druso, en cuyo asesinato colaboró con Sejano. Tiberio la condenó a muerte y a la damnatio memoriae) :

*Felix thalamis Livia Drusi
natisque ferum ruit in facinus
poenamque suam.*

OC. 941-43

Tampoco aquí se evidencia ningún rastro de sentimiento amoroso, sino una lucha de los más fuertes por el poder en la que el lecho no es más que uno de los trofeos de la contienda.

Troyanas (Tálamo = muerte):

En este drama nos situamos frente a unas mujeres cuya situación es lamentable, carente de toda alegría, illaetabilis, pues, perdida su patria, el único consorte que buscan es la muerte. Amén de esto deben soportar la mentira y el engaño, así HELENA trata de engañar a POLÍXENA, haciéndole creer que la va a vestir para una boda con PIRRO, en vez de anunciarle que va a ser sacrificada a Aquiles. Se queja Helena de que siempre se ve obligada a ser causa de daño para los frigios. Esta es la única ocasión que nos encontramos inlaetabilis en las tragedias:

*Quicumque hymen funestus, inlaetabilis
lamenta caedes sanguinem gemitus habet,
est auspice Helena dignus.*

TR. 861-63

En un principio HECUBA exhorta a POLÍXENA a que se muestre feliz, porque le ha caído en suerte como esposo PIRRO, rico en dominios:

*.....-Dardaniae domus
generosa uirgo, melior afflictos deus
respicere coepit teque felici parat
dotare thalamo;*

TR. 871-74

Se disfruta de un lecho dichoso si la persona con la que se comparte es afortunada y al contrario. Ahora bien, muy diferente es el sentimiento interno y su manifestación (laetus) en la joven que pretendidamente va a acceder a esa boda o status social. Así ANDROMACA nos describe cómo POLÍXENA camina alegre a las verdaderas nupcias, la muerte, preferible a la unión con PIRRO:

*AN. Vide ut animus ingens laetus audierit necem.
cultus decoros regiae uestis petit
et admoveri crinibus patitur manum:
mortem putabat illud, hoc thalamos putat.*

TR. 945.48

HÉCUBA, al final, exhorta a su hija a que se alegre por este himeneo (con la muerte), que ya hubiera querido su hermana CASANDRA:

*remitte funus-inrigat fletus genas
imberque uicto subitus e uultu cadit:
laetare, gaude, nata. quam uellet tuos
Cassandra thalamos, uellet Andromache tuos!*
TR. 965-68

CASANDRA a su vez hace alusión al gran número de hermanos a los que la guerra se ha llevado, sólo quedan ancianos y nueras viudas en sus tálamos:

*quid illa felix turba fraterni gregis?
exhausta nempe: regia miseri senes
uacua relictis, totque per thalamos uident
praeter Laecaenam ceteras uiduas nurus.*
AG. 701-04

El lamento llega a ser tanto más grande cuanto que la pérdida del tálamo lleva implícita la de la posición social y el honor.

OCTAVIA Y CASANDRA

En OC., al tratar este adjetivo, suele ponérselo en conexión con la desdichada situación de alguien muy unido a la protagonista por lazos de sangre. Y ya desde un principio en el prólogo se nos califica por parte de la nodriza a la protagonista de infelix, tras narrarnos las sucesivas desgracias familiares de ésta:

*....., coniugis scelere occidit;
mox illa nati: cuius extinctus iacet
frater uenenis, maeret infelix soror
eademque coniunx nec graues luctus ualet*
OC. 44

Hay una equiparación de OCTAVIA con JUNO quien fue del mismo modo hermana y esposa de JÚPITER⁴³. La misma nodriza, después de más de cien versos, sigue con idénticas lamentaciones, ahora al que llama desafortunado es al hermano de OCTAVIA, quien antes de morir era la estrella del mundo, la columna de la casa augusta:

*..... Tu quoque extinctus iaces,
deflende nobis semper, infelix puer,
modo sidus orbis, columen augustae domus,*
OC. 166-68

La propia OCTAVIA llama también infeliz a su madre, MESALINA, por engañar a su esposo e incitarlo en su venganza a una ira cruel, que a la postre terminó por arrastrar a toda la casa a la ruina:

*incendit ira principis pectus truci
caedem in nefandam: cecidit infelix parens,
heu, nostra ferro meque perpetuo obruit*
OC. 265-67

En estos primeros ejemplos observamos como infelix, más el sustantivo del familiar correspondiente, sirve simplemente de fórmula para terminar el verso. De ahí que su utilización esté unas veces más justificada que otras.

De la misma manera que lo hace Octavia, CASANDRA se queja de todo aquello que ha perdido, su patria, padre, hermanos. Tanto es así que ya no intenta hacer plegaria alguna a los dioses, quienes ya no tienen con qué ensañarse contra ella:

*quae patria restat, quis pater, quae iam soror?
bibere tumuli sanguinem atque arae meum.
quid illa felix turba fraterni gregis?*
AG. 699-702

Este paralelismo se acentúa teniendo en cuenta que ambas son prisioneras de un tirano, si AGAMENÓN destruyó Troya y retiene a Casandra como cautiva de una familia real extinta, NERÓN hace lo mismo con Octavia, la cual no es sino una rehén de sangre regia sometida al capricho de un soberano. CASANDRA por su parte provoca miedo en aquel que la posea, pánico que hace que quede exenta del sorteo:

*AN. Cassandra felix, quam furor sorti eximit
Phoebusque. HEL. Regum hanc maximus rector tenet.*
TR. 977-78

OCTAVIA, inspira del mismo modo temor en NERÓN⁴, no sólo porque es la conciencia de sus crímenes (sin saber profecía puede vaticinar que todo tirano muere de la misma manera que mata) sino también porque si Casandra es una de las máximas representantes del Coro de Troyanas, Octavia lo es de esa muchedumbre Romana entristecida y sometida por un dictador, que al final, cual griego en Troya, terminará por incendiar la ciudad.

A las troyanas (como al pueblo romano) no les queda ya nada que sufrir y por lo tanto a Casandra el Coro no puede sino preguntarle qué le falta por llorar:

*Quid⁴⁵ nunc primum, dolor infelix,
quidue extremum deflere paras?*
AG. 649-50

IOLE

Si antes hemos hablado de dos esclavas una real, CASANDRA, y otra en similares circunstancias, OCTAVIA, nos topamos en HOE. con otro caso similar, el de IOLE, a cuyo padre EURITO y a sus dos hermanos varones dio muerte HÉRCULES en su expedición contra Ecalia. Este saqueó la ciudad, a la vez que hizo prisioneras a las muchachas entre las que se encontraba Iole, tomada como concubina.

Ahora bien la actitud de IOLE, más que de venganza o de reproche perpetuo, es la de refugiar su llanto en la naturaleza. En el primer coro de HOE. ya se nos relaciona la felicidad con la vida al aire libre, fuera de problemas:

*Felix incolui non steriles focos
nec ieiuna soli iugera Thessali:*

HOE. 133-34

Séneca nos habla después de cómo ésta no llora en particular por los templos derruidos, los fuegos que Hércules ha esparcido por su patria, ni por su padre muerto, etc., sino que lo hace por todo ello junto:

*At ego infelix non templa suis
conlapsa deis sparsosue focos,*

HOE. 173-74

La joven desea tomar alas y marcharse a lamentar sus penas lo más lejos posible, adoptando como morada la selva:

*felix, felix, cum silva domus
nostra feretur
patrioque sedens ales in agro
referam querulo murmure casus
uolucrumque Iolem fama loquetur.*

HOE. 203-06

FELIX STATUM, RES LAETAE

Estas dos construcciones son independientes en Séneca sin que se intercambien los adjetivos⁴⁶. EDIPO habla con el anciano que le entregó a sus padres adoptivos y que viene a reclamarlo ahora para el gobierno de Corinto, anciano que no quiere ser muy pródigo en palabras relacionadas con los recuerdos del pasado, por no perturbar la situación presente. EDIPO le responde que no se puede empeorar ya más lo que está en un punto extremo:

*OE. Non expedit concutere felicem statum:
tuto mouetur quidquid extremo in loco est.*

OE. 833-34

En PHA. sólo nos aparece una vez felix, igual que en OE., y del mismo modo lo hace para referirse a la situación política, sin ninguna alusión a algún sentimiento en particular, tragedia en la que son las descontroladas pasiones humanas las que desequilibrarán un reino floreciente:

*NVT. Metus remitte, prospero regnum in statu est
domusque florens sorte felici uiget.
sed tu beatis mitior rebus ueni:*

PHA. 435-37

HÉCUBA en el prólogo de TR., nada más, empezar la obra, compara su desdichada situación presente con la fortuna de otras épocas⁴¹:

*Quicumque regno fidit et magna potens
dominatur aula nec leues metuit deos
animumque rebus credulum laetis dedit,
me uideat et te, Troia:*

TR. 1-4

La misma expresión la vemos repetida en boca de TIESTES, antes del banquete, en una monodía en la que el protagonista se invita a sí mismo a la alegría y a rechazar esos temores que le embargan ante el inesperado giro que ha dado su suerte:

*pelle ac miseri temporis omnes
dimitte notas;
redeant uultus ad laeta boni,
ueterem ex animo mitte Thyesten.
Proprium hoc miseros sequitur uitium,
numquam rebus credere laetis:*

TH. 935 y sts

Nótese la repetición exacta de esta construcción en la que se reitera incluso la raíz de credo.

"FELIX" COMO OPUESTO DE "MISER"

De todo lo dicho anteriormente se puede decir que felix no se contrapone a tristis o a maestus. Necesita pues un adjetivo que se le oponga en su aspecto durativo y éste va a ser (amén de infelix) miser. Miser implica la cualidad del que se muestra maestus continuamente, la desdicha interna más que externa, la aflicción que corroe el alma.

La distinción de los dos adjetivos se ve clara en temas como los de la muerte, a la postre un alivio para el desdichado miser. LICO sabe muy bien esto cuando dice miserum vetat perire, felicem iube HF.513, ANFITRIÓN desea poner fin a su vida si su hijo decide suicidarse y hace depender de ello su felicidad, miserum haut potes me facere, felicem potes HF. 1305.

ANDRÓMACA considera a HÉCUBA una desdichada porque no es capaz de alcanzar el fin de sus días, minimum est quod Hecubam facere felicem potest/ spirat, reuixit, prima mors miseros fugit TR 953-54. El CORO de HOE. viene a insistir sobre ello, felices sequeris, mors, miseros fugis HOE.122.

Por su parte HÉCUBA califica de felix a PRÍAMO, sin que considere su muerte como miseranda:

*HEC. Alio lacrimas flectite uestras:
non est Priami miseranda
mei mors, Iliades.
'Felix Priamus' dicite cunctae:*

TR. 142-45

Felix por su parte represeta frente a miser la diferencia en la posición social, Nemo se credet miserum, licet sit:/ tolle felices TR.1018-19. Ello puede ser fruto de una moderación de la conducta, como es el caso de TIESTES, que evita compartir el trono de su hermano, lo que le reprochan sus hijos, TA. Miser esse mauult esse qui felix potest? TH.445.

Es clara también la contraposición que marcan estos dos adjetivos por lo que respecta a la JUVENTUD Y VEJEZ, como en los versos de AG. (701), donde en boca de CASANDRA se caracteriza al joven como felix, felix turba fraterni gregis y en el 702 al anciano como miser, miseri senes. O del CORO que cierra el acto II de HOE.:

*rarum est felix idemque senex:
quos felices Cynthia uidit,
uidit miseros enata dies,
nec sibi felix pauper habetur,*

HOE. 643-73*

Después de que LATONA matase a los siete hijos de NÍOBE, OVIDIO nos la muestra todavía desafiante contra la diosa, ya que le quedan otras siete hijas:

*cur autem victrix? miserae mihi plura supersunt
quam tibi felici; post tot quoque funera vinco.*

MT. VI 284-85

LAETUS:

Adjetivo de la lengua rústica, "abundante, fértil, pingüe". Trasladado al ámbito humano implica el hecho de realizar una acción con alegría disposición y voluntad, incluso deleitándose y encontrando placer en ella. Cuando se aplica a una cosa ésta conlleva el hecho del gozo, alegría, agrado y placer que produce, mostrándonos su aspecto favorable y propicio. Si se trata de un augurio, hará referencia a los afortunados presagios que nos vaticina, si de un campo a la agradable visión que supone su fertilidad, si del estilo en la expresión se aludirá por lo tanto a su fecundidad, riqueza, y a lo grato que resulta el leerlo.

En palabras de Cicerón *Laetus es Opinio recens boni praesentis, in quo efferi rectum videtur*. Si gaudium es lo contrario a dolor, laetitia lo es más bien de luctus, supone la alegría que se manifiesta con risas o expresiones de júbilo, y que resulta pasajera frente a la de gaudium, más profunda.

Como sustantivos derivados tenemos: LAETITIA, de uso corriente frente a un esporádico LAETATIO y un arcaico LAETITUDO, o un tardío LAETITAS; LAETABILIS, "agradable, lleno de alegría", es clásico ante un LAETABUNDUS de periodo postclásico; ILLAETABILIS por su parte es más propio de la poesía, como lo es LAETIFICUS, "que produce alegría", pero de uso más frecuente; de donde LETIFICO, "volver alegre o fértil", raro pero clásico; LAETAMEN, "estiércol, abono", es postclásico.

Formas verbales derivadas son: LAETOR, "deleitarse, alegrarse", de época clásica y muy utilizado; COLLAETOR, "alegrarse todos", de la lengua de la iglesia, Tert. Idol. 14. LAETO, sobre todo arcaico y postclásico en el sentido de "hacer feliz, alegrar, deleitar", aunque en la época postclásica equivale también a "abonar, hacer fértil"; LAETISCO resulta asimismo raro y muy tardío (Sisena ap. Non. 133).

Etimología:

Resulta difícil establecer una etimología segura, el Sánscrito presenta la raíz pri-, "alegrarse", pretis "alegría, amor", Gr. πρᾶς, πρῶς, Germ. Friede, Freude, y en el mismo latín el gentilicio Plaetorius.

LAETIFICUS

Sólo nos aparece una vez (TR. 596), como un arcaismo propio de la vieja tragedia, cf. Enn. Scaenica 152 V vites laetificae, y Lucr. 1. 193, laetificos fetus. Se pueden comparar compuestos similares como luctificus HF. 102, OE. 3 y 632, PHO. 132, PHA. 995; sacrificus AG. 166, HF. 839; saxificus, HF. 902; terrificus HF. 82, OE. 384; uulnificus PHA. 345, con clara influencia de OVIDIO.

Maleficus TR. 753 y en de Ira 2.31.8, y veneficus son formas propias de la prosa. El último utilizado cuatro veces en la obra en prosa.

SIGNIFICADO ORIGINARIO

Pasando ya a las tragedias vemos que Séneca utiliza mucho este adjetivo en su significado originario, es decir, acompañando sobre todo a palabras que se refieren a la tierra o a su fertilidad.

Así lo podemos ver en HF. 594 (inlustre laetis exeris terris caput), En OC. 404 (et ipsa Tellus laeta fecundos sinus..), PHO. 605-6 (..... nec laetis minus/ Maeandros arvis flectit errantes aquas), HF. 698 (TH. Non prata uiridi laeta facie germinant..), TH. 652-53 (penetrare regni, nulla qua laetos solet/ praebere ramos arbor aut ferro coli), HOE. 380 (DE. Vt laeta silvas forma uernantes habet), HF.744 (uel laeta felix nemoris Elysii loca..), PHA. 456 (quaecumque laetis tenera luxuriat satis), OE. 845 (Lactus Cithaeron pabulo semper nouo..).

1	2	1		4	1				10
1		1		2		2	1		7
	1	2							2
		1							1
		1		1		1			3
				4	1			1	6
1				2	1	1			7
		1				1	1	3	6
1		2		3					6
4	2	9	11	16	13	5	12	4	12
6		10		19		7		6	
48									

Tr. 38

Ltr. 10

LAETOR

							1		1
						1			1
				2					2
				2		1			4
							1		

Tr. 4

LAETITA

							1		1
									1
									1
									1
									2
									2
									5

Tr. 5

LAETA DOMUS

Humildad y soberbia:

El CORO de HF. hace referencia a la alegría de una casa modesta y humilde de un pastor, frente a los peligros que corren las grandes mansiones y pórticos⁴⁸:

*Haec, innocuae quibus est uitae
tranquilla quies
et laeta suo paruoque domus.
spes immanes urbibus errant*

HF. 159-62

No siguen este ejemplos los soberanos de Tebas. El SACERDOTE de Delfos, según nos cuenta Creonte, reprocha a la casa de Cadmo el alegrarse derramando sangre familiar. Hay una clara oposición entre effera y laeta, que parece estar en un contexto que no es el suyo:

*et ore rabido fatur: 'O Cadmi effera,
cruore semper laeta cognato domus,*

OE. 626-27

Recibimiento funesto:

Se queja ANFITRIÓN de la mala suerte de su hijo, ya que una vez que ha terminado un trabajo y vuelve a su casa, rebotante de alegría por su regreso, el héroe recibe una nueva orden que le manda afrontar otros peligros:

*.....; antequam laetam domum
contingat, aliud iussus ad bellum meat;*

HF. 210-11

Cuando ESTROFIO, primo de Agamenón, viene de la Fócide para felicitarle por la conquista de Troya, se encuentra con una escena desoladora, en la que ELECTRA llora la muerte de su padre. Las palabras del recién llegado son de sorpresa ante tal espectáculo, pues frente a la alegría de antaño, no ve más que llanto y desgracia:

*Quaenam ista lacrimis lugubrem uultum rigat
pauetque maesta? regium agnosco genus.
Electra, fletus causa quae laeta in domo est?*

AG. 922-24

Tras la reconciliación de ATREO con su hermano canta el coro la profunda tranquilidad que se ha adueñado de la ciudad, sin temor a las amenazas de la guerra. Es decir el sosiego que reina en la casa de Pélope se extiende a todos los hogares de la ciudad. Se contraponen aquí la semántica de la guerra, el sonido de sus trompetas y el gozo que produce la paz:

*iam silet murmur graue classicorum,
iam tacet stridor litui strepentis:
alta pax urbi reuocata laetae est.*

TH. 574-76

Se podría concluir, con respecto a los ejemplos anteriores, que el concepto de alegría, referido a la casa o ciudad donde vive el protagonista de la tragedia, está inmerso en una realidad mucho más cruel. Hay siempre una amenaza que pende como una espada de Damocles sobre cada personaje.

Ello es consecuencia de la más pura filosofía estoica, en el sentido de que, todo el que no vive de acuerdo a los principios de la naturaleza está sometido a grandes riesgos. Los habitantes de esas grandes casas desafían al destino con su orgullo e insolencia, su alegría no es sino pasajera.

ACOGIDA ALEGRE, EL LAUREL

No cabe duda de que la primera reacción del corazón al recibir a alguien estimado es la de laetitia, y si ésta es perdurable y firme entonces se convierte en un felix status. Los versos en los que, ya sea a nombre individual o colectivo, se nos presenta la dichosa acogida de alguien, suelen expresarse con laetus. Tal es la reacción de ANFITRIÓN cuando recibe a su hijo:

*an ille domitor orbis et Graium decus
tristi silentem nubilo liquit domum?
estne ille natus? membra laetitia stupent.*

HF. 619-21

Del mismo modo la muchedumbre sale a recibir a HÉRCULES tras la vuelta de los infiernos con sus frentes adornadas con hoja de laurel:

*abscondit umbras. Densa sed laeto uenit
clamore turba frontibus laurum gerens*

HF. 827-28

El coro de doncellas de Micenas entona un canto en acción de gracias por la vuelta de AGAMENÓN, vuelta marcada por los típicos signos de bienvenida:

*Sed ecce, uasto concitus miles gradu
manifesta properat signa laetitia ferens
(namque hasta summo lauream ferro gerit)*

AG. 388-90

La propia CLITEMNESTRA, en medio de todas sus dudas, no deja de invitar a que se exteriorice el júbilo de esta manera usual, haciéndolo acompañar además de sacrificios:

*nunc omne laeta fronde ueletur caput,
sacrifica dulces tibia effundat modos.
et nivea magnas uictima ante aras cadat.*

AG. 583-84

Una de las furias exhorta a TÁNTALO a que se adornen las puertas de las casas con laurel en son de alegría. Alegría que tiene un doble significado, por una parte la del recibimiento fingido a TIESTES y por otra la de la satisfacción que producirá la venganza sobre los hijos de éste⁹:

*accerse et imple Tantalo totam domum.
ometur altum columnen et lauro fores
laetae uirescant, dignus aduentu tuo
splendescat ignis-Thracium fiat nefas*

TH. 53-56

REGRESO ALEGRE Y EL MAR

La relación de laetus con términos marinos viene dada por su estrecha conexión con el regreso de los griegos de la lucha, el mar significa la vuelta a casa y por lo tanto la satisfacción de una guerra finalizada¹⁰. PIRRO reprocha a AGAMENÓN el haberse olvidado, al festejar el regreso (laeta uela¹¹), del sacrificio de POLÍXENA prometido a Aquiles:

*Cum laeta pelago uela rediturus dares,
excidit Achilles, cuius unius manu*

TR. 203-04

EURIBATES narra a CLITEMNESTRA cómo, en el momento que el soldado descarga la espada de su mano, la aplica inmediatamente a los remos:

*signum recursus regia ut fulsit rate
et clara laetum¹² remigem monuit tuba,*

AG. 427-28

Y no podía faltar como compañero de este viaje uno de los peces más favorable y querido por los griegos, el delfín, que quiere también escoltar a los dánaos en su vuelta:

*Tyrrhenus omni piscis exultat freto
agitatque gyros et comes lateri adnatat,
anteire naues laetus et rursus sequi;*

AG. 451-53

LAETUS DIES

De todos estos versos sólo hay uno en el que estos dos vocablos no van envueltos

en una sombra de desgracia, a saber, el momento en que el CORO de ciudadanos de Tebas canta la paz del mundo producida por los esfuerzos de HÉRCULES y llama a todos a que acudan suplicantes a los altares:

*Thebis laeta dies adest.
aras tangite supplices,*

HF. 875-76

En los demás ejemplos se respira un aire de desdicha, venganza y festividad marcada por los malos augurios. En las MT. no aparece esta expresión, y en VIRGILIO sólo nos topamos con ella en una ocasión, sin este aspecto negativo de Séneca (AE. I 732).

Venganza:

HÉRCULES, víctima de una cruel venganza, se duele de haber sido vencido por el engaño de una mortal, su esposa DEYANIRA, no por el de una divinidad como JUNO. Es el día más funesto para él, no por la muerte que le espera, ya que como prototipo de hombre sabio sabe soportarla con fortaleza (ferre), sino porque es consciente de que el final de su vida no se corresponde con las esforzadas acciones que ha realizado durante ésta:

*.....feminae cuius manu
Iunonis hostis uincor! hinc grauior tui,
nouerca, pudor est. quid diem hunc laetum uocas?
quid tale tellus genuit iratae tibi?*

HOE. 1185-88

En sus últimos momentos exhorta a ALCMENA a que contenga su llanto⁵³, para evitar que JUNO llegue a considerar ese día un día alegre, viendo cómo tiene éxito su venganza y cómo el héroe y sus familiares se consuelan indignamente con las lágrimas. Se insiste pues en la idea estoica de que el hombre no sólo debe llevar una vida digna por sus actuaciones, sino que debe afrontar el destino y la muerte con la misma entereza y fortaleza que lo ha hecho con la vida:

*'Deforme letum, mater, Herculeum facis,
compesce lacrimas' inquit, 'introrsus dolor
femineus abeat; Iuno cur laetum diem
te flente ducat? paelicis gaudet suae
spectare lacrimas, comprime infirmum iecur.*

HOE. 1673-77

Pero donde más se repite esta construcción es en OC. (cuatro veces). La nodriza trata de aplacar los impulsos de OCTAVIA convenciéndola de que deje su venganza en manos de la divinidad:

*alumna, quaeso, neue uiolenti moue
iram mariti. forsitan uindex deus
existet aliquis, laetus et ueniet dies.*

OC. 254-56

Ambiente funesto en las bodas de Poepa:

En el diálogo que mantiene OCTAVIA con el CORO, éste le pide moderación en su llanto en una fiesta tan señalada como la de la boda de NERÓN con POPEA, no sea que el tirano, al ver la simpatía del pueblo para con ella, descargue sus iras contra su antigua esposa:

*Parcite lacrimis urbis festo
laetoque die,
ne tantus amor nostrique fauor
principis acres suscite iras*

OC. 646-49

La NODRIZA recuerda a POPEA la alegría del príncipe en sus nuevas nupcias, cuando camina contento entre los felices presagios de la muchedumbre:

*et ipse lateri iunctus atque haerens tuo
sublimis inter ciuium laeta omina
incessit habitu atque ore⁴ laetitiam gerens*

OC. 703 y sts.

Ello contrasta con la terrible pesadilla que sufre POPEA en su noche de boda, en la que se le aparecen mujeres en duelo, entre ellas la madre de Nerón, amén de otras visiones:

*Confusa tristi proximae noctis metu
uisuque, nutrix, mente turbata feror,
defecta sensu. laeta nam postquam dies
sideribus atris cessit et nocti polus,*

OC. 712-15

Nótese la oposición buscada entre laeta dies y sideribus atris (cf. TH. 699). Trata de calmar la nodriza los temores de su pupila, interpretando favorablemente los funestos sueños. Las mujeres llenas de tristeza con las que ha soñado no son sino las que están llorando el repudio de OCTAVIA entre los sagrados Penates de su hermano y los Lares paternos:

*.....? sed mouent laeto die
pulsata palmis pectora et fusae comae?*

OC. 744-45

Finalmente le aconseja que lo mejor para ella es que regrese a su lecho con su esposo y recobre su alegría:

*Recollige animum, recipe laetitiam, precor,
timore pulso redde te thalamis tuis.*

OC. 754-55

NOTICIAS ALEGRES EN UN AMBIENTE DE MUERTE

Al igual que se ha atribuido antes a laetus dies un matiz negativo, observaremos del mismo modo un ambiente funesto rodeando al supuesto entusiasmo que pueda aportar una noticia. Intenta engañar ANDRÓMACA a ULISES comunicándole que su hijo ha muerto y que por lo tanto los Dánaos ya no tienen que preocuparse de la amenaza que suponía el descendiente de Héctor:

*AN. Inuita, Ulixē, gaudium Danais dabo:
dandum est; fatere quos premis luctus, dolor.
gaudete, Atridae, tuque laetifica⁹, ut soles,
refer Pelasgis: Hectoris proles obit.*

TR. 594-97

Sin embargo el astuto ULISES empieza a dudar de las palabras de la madre:

*UL. Expleta fata stirpe sublata Hectoris
solidamque pacem laetus ad Danaos feram-
quid agis, Ulixē? Danaidae credent tibi:*

TR. 605-7

EDIPO, por su parte, desea saber ardientemente la respuesta del oráculo que trae CREONTE de Delfos. Se nos muestra incierto, desconcertado y con el espíritu tambaleándose entre la alegría y el miedo:

*Horrore quatior, fata quo uergant timens,
trepidumque gemino pectus affectu labat:
ubi laeta duris mixta in ambiguo iacent,
incertus animus scire cum cupiat timet.*

OE. 206-09

Una expresión casi calcada se pone en boca de CLITEMNESTRA cuando pide a EURIBATES que le informe sobre los avatares de la escuadra griega. Este, aunque trae la noticia de la vuelta de la flota, no deja por ello de reflejar su preocupación por la ira que muestra el mar contra los vencedores, en unos versos de claras reminiscencias virgilianas¹⁰:

*EU. Acerba fatu poscis, infaustum iubes
miscere laeto nuntium. refugit loqui
mens aegra tantis atque inhorrescit malis.*

AG. 416-18

Ante la noticia de la vuelta de su esposo, CLITEMNESTRA, embargada por la duda, no sabe cómo reaccionar. Se alegra de su vuelta, pero lamenta las heridas que ha infligido a su reino, no olvida el sacrificio de su hija. Ahora Séneca parece que cambia de fuente y que nos recuerda a OVIDIO¹¹:

*CL. Vtrumne doleam laeter an reducem uirum?
remeasse laetor, uulnus et regni graue
lugere cogor.*

AG. 579-81

HERCULES LAETUS

Parte de la fortaleza de HÉRCULES se refleja en su aceptación de la muerte. De poco servirían todos sus sufrimientos si a la hora de la verdad no los supiese llevar con dignidad. Ya desde un principio JUNO desesperada no sabe qué trabajos mandar al héroe, pues éste no sólo se limita a llevarlos a cabo, sino que además los realiza con satisfacción:

*..... monstra iam desunt mihi
minorque labor est Herculi iussa exequi,
quam mihi iubere: laetus imperia excipit.*

HF. 40-42

La primera pregunta que hace el coro a FILOCTETES es cómo ha afrotado la muerte el héroe, si es verdad que incluso se lanzó contento a las llamas. El joven le responde que lo ha hecho con el espíritu con que soportó la vida y sus cargas:

*Effare casus, iuuenis, Herculeos precor
uoltuue quonam tulerit Alcides necem.
Quo nemo uitam. CHO. Laetus adeone ultimos
inuasit ignes? PH. Esse iam flammas nihil*

HOE. 1607-10

Se lanza pues a la hoguera con las agallas propias del vencedor, como cuando sometió a Plutón y al perro CERBERO, reflejo de una vida bien aprovechada, ante una muerte que no es una derrota sino una victoria, porque, como buen sabio, ha traído paz y prosperidad a los hombres. La hoguera se convierte pues en su arco de triunfo que le da paso a una existencia más dichosa entre los dioses:

*cum uictor Erebi Dite contempto redit
tremante fato, talis incubuit rogo.
quis sic triumphans laetus in curru stetit
uictor? quis illo gentibus uultu dedit*

HOE. 1681-84

TIESTES, MIEDO Y LLANTO

Nos situamos ante un personaje que mantiene una lucha tenaz por salir de esa situación infelix, en la que le ha sumido su destierro. Intenta recuperar esa antigua laetitia que mostraba su semblante, confiesa a su hijo TANTALO la alegría y valentía que mostraba anteriormente ante las dificultades, cualidades que ahora se han convertido en continuo miedo⁸.

*modo inter illa, quae putant cuncti aspera,
fortis fui laetusque; nunc contra in metus
reuoluor: animus haeret ac retro cupit*

TH. 417-19

ATREO de una manera generosa y desprendida (claro que con una doble intención) recibe a su hermano, le invita a tomar una parte de su reino y a recuperar su antigua vitalidad:

*....., laetusque fraterni imperi
capesse partem. maior haec laus est mea,
fatri paternum reddere incolumi decus:
habere regnum casus est, uirtus dare.*

TH. 526-29

Pero el miedo sigue dominando este espíritu indeciso, impidiéndole actuar y salir de esa desdichada situación:

*Nolo infelix, sed uagus intra
terror oberrat, subitos fundunt
oculi fletus, nec causa subest.*

TH. 965-67

Siguen los términos relacionados con el temor y las lágrimas, en el momento en el que empieza a presentir algo extraño en su interior:

*quid tremuit intus? sentio impatiens onus
meumque gemitu non meo pectus gemit.
Adeste, nati, genitor infelix uocat,
adeste. uisis fugiet hic uobis dolor-*

TH. 1000-1003

Y ya cuando su hermano le da la noticia de que acaba de comerse su propia descendencia, lo único que desea es abrirse la entrañas con una espada. Al negársela se golpea el pecho amargamente, cesando por no perturbar las sombras de sus hijos que lleva dentro:

*negatur ensis? pectora inliso sonent
contusa planctu- sustine, infelix, manum,
parcamus umbris. tale quis uidit nefas?*

TH. 1045-47

Falta esa rebeldía o espíritu de venganza en una obra en la que da la impresión de que asistimos a un soliloquio de un desdichado personaje que, al contrario que los demás, se ve embargado de tal modo por la aflicción que no puede actuar.

Observamos como la alegría, parte fundamental en todo esfuerzo humano, está ausente del espíritu de TIESTES. HÉRCULES sufre destierro, mata a sus propios hijos, pero lucha contra todo ello laetus y al final suele vencer, proporcionando de este modo una especie de "catharsis" a esta obra. A TIESTES ya el simple destierro le ha dejado fuera de combate,

constituyendo la muerte de sus hijos el golpe definitivo que le ha hundido por completo.

UULTUS

De los dos adjetivos que tratamos, es laetus el que suele ir en compañía de uultus, y es natural ya que, si maestus reflejaba esa tristeza interior más o menos subita y pasajera, laetus alude a todo lo contrario. De ahí lo abundante de esta expresión en varios versos, para expresar el consuelo que supone en medio de la desdicha el que nadie tenga un semblante alegre, neminem laetos habuisse uultus TR. 1024, para resaltar también la alegría de FILOCTETES laeto uultu HOE. 1603, o el ánimo que se infunde TIESTES a sí mismo, redeant uultus ad laeta boni TH. 937.

Se nos describe el rostro de felicidad del pueblo troyano en los sacrificios el día en que se introdujo el caballo dentro de las murallas de la ciudad, incluso la propia HÉCUBA mostraba su gozo:

*festi patres adeunt aras;
unus tota est uultus in urbe;
et, quod numquam post Hectoreos
uidimus ignes, laeta est Hecabe.*

AG. 646-48

TROADES Y SU INCONGRUENCIA

a) Posición social	felix
b) Deseo de muerte	felix
c) Fortuna de la guerra	felix
d) Recibimiento de la muerte	laetus
e) Gozo interno	laetus

La diferencia más señalada entre estos dos adjetivos radica en que, mientras felix hace referencia al ámbito general de suerte o desdicha, laetus va a aludir a la actitud individual ante esa situación. Así el nuevo matrimonio de las troyanas puede resultar felix o infelix, según la fortuna que se haya tenido, ahora bien la reacción ante él puede ser o no laeta. La vejez de HECUBA es desafortunada por su edad y por la situación desdichada que le ha tocado vivir infelix senectus 42.

Dentro de ese conjunto de felices 1019 podemos encontrar o no particularmente laetos uultus 1025, o animus laetus 945. La suerte de los griegos en Troya ha sido afortunada felix gladius 284, por lo que cada uno da al mar en señal de júbilo, laeta uela 203.

Es TR. la tragedia en la que de una manera más evidente se considera al que muere como afortunado, Felix Priamus 145, 156, 160, 161, felix quisquis moriens 162, sólo la muerte puede hacer feliz a HECUBA, Hecubam facere felicem 953, infelix elabere anima 964. Todo ello resulta sumamente comprensible teniendo en cuenta la desdicha que supone la esclavitud. Séneca calificaría el suicidio de CATÓN como libertas y summa felicitas (Prov. 2, 10; 3, 14). La única que parece poseer un mayor grado de libertad es CASANDRA felix 977, ya que se le evitará entrar en el sorteo.

Laetus está de la misma manera impregnado de ese sentido lúgubre, así se nos habla de un ULISES laetus 606, porque debe comunicar una noticia agradable para los suyos, laetifica (nuntia) 596, se trata de la muerte del hijo de Héctor. Por otra parte POLIXENA refleja en sus últimos momentos un espíritu alegre, animus laetus 945, mientras su madre le exhorta a mantener ese ánimo, laetare nata 967. Pero el punto de vista de HELENA muestra una visión muy contraria, propia de alguien que no comparte el mismo orgullo y valentía, y que considera esta unión un hymen inlaetabilis 861.

Pero más que la libertad, lo que parece echarse de menos es toda esa afortunada vida de la que antes se disfrutaba y que ahora está tan lejos, se añora también esa feliz prole que rodeaba a HECUBA, turba felix 958, o el lecho felice thalamo 873. ANDRÓMACA alaba las privilegiadas cualidades felice indole del hijo de ULISES, cualidades que posee asimismo ASTIANACTE.

Se nos afirma que si igualamos a todos dentro de un mismo estado suprimiendo a los afortunados, tolle felices 1019, será agradable contemplar que nadie muestre un semblante alegre, neminem laetos habuisse uultus 1025. Todo ello no deja de ser en cierto modo un poco incongruente, ya que observamos continuamente en esta obra cómo el sufrimiento particular de estas esclavas viene motivado por la añoranza de un tiempo y una situación mejor, rebus laetis 3. No hay en modo alguno resignación, ni frases que den lugar al consuelo o a una dignidad más allá que la del deseo de la muerte.

La única alegría y orgullo lo da el final de la existencia, es más un gozo basado en la soberbia. No se puede atisvar ningún tipo de solidaridad excepto la del llanto, en una obra que más que una lección para soportar la desdicha, parece un melodrama por episodios de anárquica composición. El único día afortunado felix dies 470, es el que supone la supuesta venganza que podría tomarse ASTIANACTE, pero éste al final se desvanece con la muerte del joven.

Mención aparte merece la figura de AGAMENÓN, cuya evolución interna ha sido más interesante, por el grado de comprensión y solidaridad con los vencidos. Advierte a PIRRO del peligro que supone la espada que siempre tiene fortuna en la guerra, felix gladius 284, debido a que ello puede desembocar en la soberbia o en el espíritu más degenerado de venganza.

AGAMEMNON

- | | |
|----------------------------|---------------|
| a) Fortuna, dolor, muerte: | <u>felix</u> |
| b) Regreso de los griegos: | <u>laetus</u> |

Por lo que respecta a felix es tan notable su heterogeneidad y su falta de unidad temática que es difícil englobar determinados campos, viniendo a repetirse de forma singular los de los demás dramas.

Entre ellos está el de la vida sencilla, felix mediae quisquis turbae 103, la fortuna del que ha muerto junto a las murallas de Troya, quisquis ad Troiam iacet/ felix uocatur 514-15, la dichosa familia que se ha perdido, felix turba fraterni gregi 701, el cruel dolor que agobia constantemente a las troyanas, dolor infelix/ quidue extremum deflere paras? 649, la fortuna y el poder sometidos bajo la mano de AGAMENÓN, felix diu/ potentis Asiae domina summisit manus 784-85, la brevedad de la felicidad, O nulla longi temporis felecitas! y el del mensajero que trae afortunadas noticias felix nuntius 397.

Por lo que respecta a laetus, la situación varía y su contexto se centra en el ambiente general de alegría que rodea el regreso de los griegos a su patria, desde el regocijo que sienten al salir, laetum remigem 428, durante la misma travesía por mar en la que les acompaña el delfín, agitat gyros..... Laetus 454, hasta la llegada a la ciudad, cuando el coro sale a recibirlos con júbilo, signa laetitiae ferens 389.

El gozo que produce la vuelta de los griegos se ve oscurecido por los continuos sufrimientos que han soportado en el mar, de ahí que la noticia del regreso no resulte tan grata, infaustum iubes/ miscere laeto nuntium 417, del mismo modo que tampoco para todos esta vuelta supone un motivo de contento, CLITEMNESTRA lo duda, Utrumque doleam laeter an reducem uirum? 579, por lo que el aspecto de la casa de AGAMENÓN cambia y aparece el llanto, fletus causa quae laeta in domo est? 924. Todo ellos en contraste con la dicha que se veía en la casa de HECUBA a la hora de hacer los sacrificios junto a su pueblo, laeta est Hecabe 649.

HERCULES FURENS, LAETUS IMPERIA EXCIPIT

a) Buena fortuna, en vida y en la muerte	felix
b) Regreso de HÉRCULES	laetus
c) Valentía ante la acción	laetus
d) Lugares y pasajes	laetus

Drama en el que se contabiliza el más elevado número de apariciones de laetus, pero en esta ocasión la mayoría de los ejemplos tienen un significado positivo. Es el espíritu fuerte y alegre propio del individuo que no se rinde a la vida y acepta las órdenes que se le imponen con gozo, laetus imperia excipit 43. Supone el más alto ideal del sabio, no sólo afrontar los trabajos, sino también hacer frente a ellos ferre, sin mostrar una señal de queja.

Hay una llamada a la vida tranquila del que se conforma con poco, laeta suo paruo domus 161, siendo la felicidad la consigna del ser humano, dum fata sinunt, uiuite laeti 178. A la casa del héroe se la califica de laetam domum 210, se le acoge en son de fiesta, Thebis laeta dies adest, 875, se le sale a recibir con gritos de júbilo, laeto clamore 827, y de boca de su mismo padre oímos membra laetitia stupent 621.

Muy al contrario que en los primeros versos de OE. donde se nos da un aspecto lúgubre de la luz que trae el sol, aquí se nos presenta a este astro repartiendo rayos de una alegría que comunica a la tierra, laetis terris 594. Frente al pesimismo y amargura que contemplamos en TR. podríamos calificar a HF. como la tragedia del gozo que proporciona la virtud y el valor, que se contagia en todo el ámbito que rodea al protagonista.

Pero se reconoce que vivimos en un mundo en el que reina según ANFITRIÓN el felix sceus 251, en el que, en palabras de LICO, hay un círculo de provocación y venganza, furor/ arma felix teneat, infelix paret 364, donde la muerte puede llegar a ser deseable, miserum uetat perire, felicem iube 513. Ante todo esto lo único que puede hacer dichoso a ANFITRIÓN es el que su hijo siga viviendo, una vez recuperado de su locura, facere felicem potes 1305.

Este ámbito negativo que rodea aquí a felix tiene un claro sentido, el de exponernos las dificultades que todo el que se precie debe arrostrar. Se nos presenta una dicotomía entre el obrar laetus del que quiere ir por el camino de la virtud, plagado de personas que cometen felicia scelera. Pero sin estas dificultades el héroe no sería héroe, la vida no sería sino un camino de rosas, que cualquier mortal podría recorrer.

Infiernos:

En cuanto a la referencia que se hace de los infiernos, asimismo se han de resaltar significativas diferencias entre los dos adjetivos: laetus alude a los laeta loca 744, que disfruta aquel que ha recorrido el largo camino de una feliz existencia, felicis aevi spatia 743, de modo que también en los infiernos seguirán siendo bienafortunados, felices... umbras 796. Añade TESEO en su descripción de estos pasajes que en ellos no germinan alegres prados, prata laeta 698, de verde colorido. De todo ello podemos sacar como consecuencia que la laetitiam viene a ser el fruto de llevar una felix vita.

THYESTES, "FORTIS FUI LAETUSQUE", (DESEQUILIBRIO DE PERSONALIDADES)

a) Premonición de algo fatal y muerte	infelix
b) Vuelta a su anterior posición social	felix
c) Paz por la reconciliación y vuelta	laetus
d) Valentía ante la adversidad	laetus

Hay una frase que nos traza perfectamente el carácter del protagonista en esta obra: fortis fui laetusque; nunc contra in metus/ reuoluo 418. Nos topamos pues con un personaje que en su tiempo se pudo comparar en la manera de ser a HÉRCULES, él también supo hacer frente a las dificultades con fuerza y alegría. Toda la tragedia representa un esfuerzo del héroe por realizar su más duro trabajo, el vencerse a sí mismo y volver a reflejar esa alegría que mostraba antes, redeant uultus ad laeta boni 936; sus hijos no dejan de exhortarle a ello laetus fraterni imperi/ capesse partem 527.

La ciudad se engalana con signos de fiesta, fores/ laetae uirescant 55, porque ha vuelto la reconciliación y con ella la paz, alta pax urbi reuocata laetae est 576. Pero su obsesión y desconfianza es continua, reconociendo que se convierte en un vicio propio de los desdichados el no confiar nunca de la situaciones favorables, numquam rebus credere laetis 939.

Es de resaltar que el total de las tres ocasiones en que infelix aparece, hace referencia al propio protagonista. No cabe duda de que TIESTES se considera un desafortunado, nos lo demuestra cuando confiesa que no puede contener su miedo, nolo infelix, sed uagus intra/ terror oberrat 965-66, cuando reclama la presencia de sus hijos que tiene dentro de sí, adeste, nati, genitor infelix uocat 1002, y cuando intenta refrenar su manifestaciones de duelo por estos, contusa planctu sustine, infelix, manum 1046.

ATREO planea llevar a cabo la venganza con la esperanza de que su hermano se confíe en su nueva prosperidad, Miser esse nauult esse qui felix potest? 445, el propio TIESTES no deja de exhortarse a ello pero con desconfianza, redeat felix fortuna licet, tamen afflictos gaudere piget 940-41, por fin en el banquete se llega al momento deseado de toda la obra, a la que parece la definitiva reconciliación, y, como colofón a su incipiente buena fortuna, parece el momento apropiado para disfrutar de la compañía de sus hijos, augere cumulus hic uoluptatem potest, si cum meis gaudere felici datur 975.

Hay elementos que dominan en la conducta del personaje, como la duda, el miedo, la premonición, la pusilanimidad de TIESTES no es sino un medio de resaltar la maldad de ATREO. Por otra parte podríamos estar de acuerdo en que el significado de esta tragedia encierra el claro abandono a que se ve el hombre por parte de la divinidad, jugando cruelmente con el destino de grandes y humildes. Sin embargo no se le puede echar sólo la culpa a los dioses, ¿pueden estos acaso ayudar a un hombre que antes de empezar la lucha se siente derrotado?.

Incluso EDIPO se nos muestra más valiente, indaga los oráculos, trata de luchar contra su significado, sólo se da por vencido cuando estos se revelan inexorables, pero se deja

ver cierta agonía con el destino. TIESTES se actúa como un muñeco de papel destinado a ser reducido a cenizas por el desenfrenado fuego de la ira de ATREO. Existe pues un claro desequilibrio de personalidad que deja la obra coja, dando la impresión de que sólo tienen lugar dos monólogos, uno el del desánimo y otro el del desenfreno.

OEDIPUS

Apenas son significativas en este drama las frecuencias de los dos adjetivos tratados. Es lógica por otra parte la escasa aparición de laetus en un contexto en el que la muerte, la peste y los oráculos dominan la obra. Una mención significativa la tenemos en boca del SACERDOTE, quien reprocha a la casa de CADMO el alegrarse de derramar siempre sangre familiar, cruiore semper laeta cognato domus 627. Pero esto no nos dice nada, ya que lo podríamos aplicar del mismo modo a otras tragedias como TH., OC. etc.

Se puede contemplar un desasosiego de EDIPO, que sufre impaciente por saber la respuesta del oráculo, ubi laeta duris mixta in ambiguo iacent / incertus animus sciere cum cupiat timet 208-09, respuesta que puede perturbar su afortunada situación social, concutere felicem statum 833. Si en TIESTES contemplamos al hombre que acepta el destino con resignación sin mostrar resistencia, dejando la venganza en manos de los dioses, en EDIPO observamos la actitud rebelde de quien se niega a aceptar la dura realidad y termina por vengarse de sí mismo.

TIESTES por su parte nos resulta más moderado, humilde y prudente, no tiene el arrojo de HÉRCULES, pero tampoco su orgullo, representante del hombre sencillo que camina por la vida vapuleado por las circunstancias y por las divinidades. Es el personaje más cercano al hombre corriente que vivía en Grecia o en Roma, lo podríamos ver en la calle sin que se advirtiese su linaje.

EDIPO por su parte se intenta aferrar por todos los medios a su felix status, es un soberano ante todo, su autocastigo debe de servir de ejemplo para los demás hombres. Su pecado está en no saber aceptar su nuevo infelix status, en su soberbia, en su falta de humildad e incomprensión del destino del hombre.

Si TIESTES juega una partida en la que él presiente que los dioses le están trucando las cartas, EDIPO ni siquiera se da cuenta de ello hasta que lo pierde todo, pero lo peor y lo más angustioso es que se niega hasta lo inevitable a reconocer esto. Está ciego desde un principio, una ceguera que puesta en relación con todo el mundo de oscuridad que rodea la obra. Antes de arrancarse los ojos Edipo ya iba dando golpes a ciegas por la vida. Toda la obra gira en torno al esfuerzo por parte del protagonista por proyectar un poco de luz sobre su oscuro pasado y su tenebroso presente y futuro.

MEDEA, "FELIX..... FULSI"

Una de las características que relaciona este drama con el de TH. es la reafirmación del pasado del personaje, generosa, felix, decore regali potens/ fulsi 217. Si TIESTES nos hablaba de su anterior alegría, fortis fui laetusque 418, MEDEA hace hincapié más bien en su antigua posición social, a la que el primero no le da tanta importancia. En este sentido esta mujer se acerca más a EDIPO. Aparte de esto felix tendrá incluso en boca de MEDEA un sentido hasta negativo, que desembocará en venganza, su desafortunado amor se enfurece, saeuit infelix amor 136, lo que la impulsa a seguir el desenfrenado camino que ha tomado, sequere felicem impetum 895.

Contrasta la desdicha de la protagonista con la fortuna de JASÓN, a quien el coro exhorta a que tome dichoso a su nueva esposa, felix Aeoliam corripe uirginem 105. MEDEA le exige como compensación que él, en medio de su dicha, le devuelva la felicidad que le corresponde, miserere, redde supplici felix uicem 482. Por ello nos es fácil comprender cómo el drama que se revela en la tragedia no es sino el reflejo de una lucha por mantener un equilibrio en lo referente al status social que se goza, todo sentimiento amoroso queda pues en un segundo plano.

Como podemos observar no aparece para nada el campo de laetus, y ello tiene una clara explicación ya que todo el drama se centra en la contraria suerte que han corrido los dos esposos. Ni siquiera hay una mención a la "alegría", laetitia, propia de un ambiente de nupcias, como la puede haber en OC.. No hallamos tampoco ningún espíritu laetus, dispuesto a afrontar cualquier esfuerzo.

Este ambiente nos trae a la memoria la frase de ANFITRIÓN, prosperum ac felix scelus/ uirtus uocatur HF. 251. Tenemos pues dos actitudes completamente opuestas, la de un marido que falta a los lazos de su matrimonio en busca de una posición social más confortable, se nos muestra débil, indeciso temeroso, con rasgos que nos recuerdan a TIESTES. Pero éste revela mayor nobleza y humildad, ya que JASÓN, en un mar de contradicciones, sigue obstinado en algo completamente condenable. Más que como un inocente se le hace figurar como un cobarde, no sólo porque no sabe hacer frente al destino que le imponen los dioses, sino también porque no vemos en él esa aureola de héroe que se nos ha transmitido en la mitología griega. Hombre doblegado ante el destino de los hombres, como un cachorro que se humilla a recoger la migajas que le proporciona CREONTE, en aras de un mejor felix status.

OCTAVIA INFELIX

a) Bodas de POPEA	laetus
b) Verdadero amor	laetus
c) Venganza	laetus
d) Desdicha familiar	infelix

El contexto en el que se aplica laetus se halla perfectamente delimitado al ámbito de las nuevas bodas entre NERÓN y POPEA, laetoque die 647, el propio soberano camina ufano

en medio de los propicios presagios de la multitud, inter ciuium laeta omina/ incessit habitu atque ore laetitiam gerens 705-6.

Pero esa alegría no deja de verse envuelta en un mundo de sombras, vaticinado en el sueño de POPEA, laeta nam postquam dies/ sideribus atris cessit 715, la negra noche sucede a tan jubiloso día y los llantos de muerte de las madres troyanas se le aparecen en una terrible pesadilla, sed movent laeto die/ pulsata palmis pectora ... 745, la NODRIZA intenta hacer recuperar a la nueva consorte esa dicha que corresponde a fecha tan señalada, recipe laetitiam, precor 754.

NERÓN no sólo ha cometido adulterio, sino que además ha profanado el verdadero sentido del amor al que SENECA, en su diálogo con el soberano, coloca entre los dichosos bienes de la fortuna, inter laeta Fortunae bona 563, al que hay que alimentar y cuidar. Por su parte la NODRIZA pone su esperanza en la existencia de algún dios vengador, forsitan uindex deus/ existet aliquis, laetus ueniet dies 255-56, dejando, como lo hace TIESTES, la justicia en manos de la divinidad.

Es la tragedia en la que mayor número de veces se utiliza infelix, el contexto en el que lo encontramos es el de la desafortunada suerte de la protagonista y de los miembros de su familia, maeret infelix soror 46, deflendet nobis semper, infelix puer 167, cecidit infelix parens 266, mater infelix 645, o de sus antepasados, felix thalamis Livia Drusi 941. No se nos deja aparte a AGRIPINA, caedis moriens illa ministrum, rogat infelix 368-69.

Volvemos a oír una frase ya puesta en boca de MEDEA, infelix amor 613, pronunciada ahora por los labios de AGRIPINA. Mujeres de un carácter parecido, a quienes no les ha importado los medios con tal de llegar al fin propuesto, si MEDEA tuvo que dejar un reguero de sangre hasta que JASÓN lograra su propósito, AGRIPINA hizo lo propio en la casa de CLAUDIO, hasta que consiguió que NERÓN llegase a la cumbre. Se trata de dos amores sacrificados y traicionados que han probado el sabor del triunfo y la hiel de la amargura y del desengaño.

Hay una queja constante de OCTAVIA por ese status social perdido y añorado y por esa familia que le rodeaba. En este lamento se puede comparar con TR., dando la impresión en muchos casos de que la hija de Claudio no es sino una más de las troyanas. Pero con una diferencia tajante, y es que mientras en TR. el coro y protagonista consideran el fin de la vida como algo felix, la opinión de OCTAVIA es muy opuesta. No deja ella de desear la muerte, pero le confiere un sentido tan negativo, que más que una liberación parece una carga. No se vislumbra ese deseo de heroicidad de una ANDRÓMACA, que burla y desafía incluso a AQUILES, o de una CASANDRA que hace incluso frente a AGAMENÓN.

Si en TR. el elemento melodramático ahoga por momentos la obra y apenas deja ver el verdadero transfondo heroico de estas mujeres, en OC. la hija de Claudio se refugia en las desafortunadas sombras de su familia, haciendo de la tragedia en algunos momentos un "epitafio". La muerte se nos presenta con un significado completamente negativo, de la que no se puede sacar ninguna experiencia positiva, algo totalmente inútil, haciendo de ésta una de las tragedias más antiestoicas. Entre tanta desdicha hay una alusión a la tierra en la "Edad de Oro", a la que se le califica de felix parens 405.

HERCULES OETAeus.

La aparición de felix se va a centrar en los dos primeros actos de esta obra y en unas escenas que nos recuerdan las de otras tragedias.

Caso muy particular lo constituye el de IOLE, vivo retrato de OCTAVIA, a quien se la caracteriza también de infelix, at ego infelix querimur 173 y sts., con una actitud de continua queja, típica de la hija de Claudio. Del mismo modo que OCTAVIA, se retrotrae en busca de consuelo a su vida pasada de felicidad, felix incolui non steriles focos 133, y anhela huir de la sociedad refugiándose en las selvas, felix, felix, cum silva domus 202.

De manera opuesta DEYANIRA se lamenta de la ayuda prestada a su marido que ha revertido en beneficio de una rival, paelici felix fui 293, se considera afortunada con la venganza aunque ésta le conlleve la muerte, felix iacet quicumque quos odit premit 350. Una vez arrepentida de su acción en medio de su dolor, no comprende el acoso de los dioses a los afortunados, premere felices deus/ cum coepit, urget 713. La nodriza trata de disuadirla de su suicidio, asegurándole que parte del amor del Alcida por IOLE se debía a la infortunada situación de la prisionera, multumque ab illa traxit infelix status 356. No cesa en su intento de apartar de su alumna la idea del suicidio, defende saltem dexteram, infelix, tuam 932.

Hay una digresión del CORO en la que se habla sobre la humildad y la pobreza, de cómo la fortuna y la vejez son raramente compañeras, rarum est felix idemque senex 643, de cómo los pobres desean ver que los demás afortunados han caído para sentirse ellos felices, nec sibi felix pauper habetur/ nisi felices cecidisse uideat 673, termina por equiparar al dichoso con el soberbio, Felix alius magnusque sonet 692. Ya antes nos había hecho una clara defensa de la humildad, felix quisquis nouit famulum/ regem pati 229.

ALCMENA se encuentra perdida sin el báculo que le supone su hijo, termina por desear la muerte, undique infelix caput/ mactate saxis 1330, envidia a su marido porque murió cuando HÉRCULES estaba aún en la flor de su juventud, o nimis felix nimis, / Thebane coniunx, 1778, hubiera deseado quedar muerta la noche que JUPITER entró en su tálamo, pro nimis felix, nimis, ... 1803, pues, a pesar de ser la madre de un héroe que a sostenido el mundo, no sabe ni siquiera en qué lugar caer muerta, Quod tibi infelix anus/ quaeram sepulcrum?, (cf. la palabras de HÉCUBA, infelix senectus 42). Como la esposa de Priamo se ve burlada por una muerte a la que el coro del principio de la obra se dirige en los siguientes términos: felices sequeris, mors, miseros fugis 122.

En el polo opuesto de la vida, el joven FILOCTETES será afortunado por el arco y las flechas que HÉRCULES le ha regalado, felix iuuenis has numquam irritas/ mittes in hostem 1653. La alegría brilla en su semblante, laeto uenit ecce uultu 1603.

Si en HF. 42 leemos laetus imperia excipit, volvemos a encontrar el mismo espíritu en el último de sus trabajos, laetus adeone ultimos/ inuasit ignes? HOE. 1610. Se insiste en la alegría de los instantes finales de su vida, equiparándola a un triunfo que le hará pasar a la otra vida entre los dioses, quis sic triumphans laetus in curru stetit/ victor? 1676-77. La manifestación del llanto en este último momento podría ser un signo de derrota y un motivo de gozo para JUNO, idea que atormenta al héroe, ...nouerca,quid diem hunc laetum uocas? 1187, Iuno cur laetum diem/ te flente ducat? 1676.

Como se puede advertir, en esta obra hay un compendio casi exacto de los caracteres reflejados en las demás. Cada protagonista o situación se puede cotejar perfectamente con el de cualquier otra obra o personaje. IOLE se sentirá tan desdichada como OCTAVIA, y oyéndolas sería difícil diferenciarlas. DEYANIRA y MEDEA son claramente el exponente de dos mujeres cuyo felix status se ha venido abajo, el CORO por su parte sigue en la misma línea de exhortación y de consejo de las cualidades más nobles del hombre. Oyendo a ALCMENA, nos parecería que sus palabras salen de la boca de HÉCUBA.

Así pues se representan dos mundos completamente dispares, por un lado el femenino, IOLE, DEYANIRA, y ALCMENA, mujeres desesperadas de la vida, que no saben qué hacer frente a su mala fortuna y buscan en el llanto o la queja su más fuerte aliado. Por otro lado el que encarna el héroe pletórico de fuerzas y de espíritu, ufano con su misma soberbia. Por otra parte FILOCTETES representa una nueva esperanza, recibe el arco de HÉRCULES y deberá mostrar que frutos saca de él.

PHOENISSAE.

Nos encontramos con un profundo sentido de la culpa en la persona de EDIPO, quien considera parte de su desdicha el contemplar la figura de su hija ANTÍGONA, fruto de una unión incestuosa: infelix pater 230. Por otro lado YOCASTA llama afortunada a AGAVE, felix Agaue 363, ya que ésta sólo mató a sus hijos, mientras que ella además ha tenido descendencia de uno de ellos. Por lo tanto observamos un sentido exagerado de la pena y el castigo no sólo en el protagonista, sino también en su madre. YOCASTA se nos muestra contradictoria, si con respecto a EDIPO revela tal crueldad, su amor se decanta por POLINICES y ETEOCLES, sufre por el solo hecho de verles enfrentados, sum infelix tamen/ quod paene uidi 535. Pero este contraste en la conducta de YOCASTA hay que comprenderlo dentro de la tendencia de los "caracteres universales" que aplica Séneca, haciendo que mujeres dispares en circunstancias parecidas adopten actitudes similares (ALCMENA, AGRIPINA, ...).

Seguimos notando la oposición entre el importante significado del tálamo como parte de los derechos de un marido y soberano, arbitria thalami dura felicitis foram 596, y la alegría que producen las nuevas bodas de POLINICES en su destierro y a las que su madre no pudo asistir, nec sacra laetas faces/ vitta reuinxit 508. Si el día de la venganza puede llegar a ser un día de gozo, laetus dies, no es menos cierto que ésta no deja de resultar infelix, desafortunada, y más si es entre hermanos, uincere infelix cupis 640.

PHAEDRA

Es la tragedia donde más escasa se nos muestra la representación de uno y otro adjetivo. Felix va a hacer referencia a la fortuna de la casa de TESEO, privilegiada en un principio, Domusque florens sorte felici uiget 436. Es la única obra en la que el desorden no lo provocan los dioses sino la apasionada conducta del ser humano. FEDRA precipitará el desafortunado destino de HIPOLITO, y hará que la belleza del joven se convierta en algo desdichado para él, infelix decor 1095, cuando intenta inyectar algo de alegría y de amor en ese alma fría, laetitia iuuenem, frons decet tristis senem 453.

Ello es quizá el aspecto más negativo de HIPÓLITO. Si lo comparamos con FILOCTETES, vemos como éste, una vez que recibe el arco de HÉRCULES, viene deprimido con el rostro contento (HOE. 1603), porque por fin va a poder mostrar laetus su uirtus en la guerra e incluso en la paz. También HÉRCULES realiza sus trabajos con este mismo espíritu.

HIPÓLITO sin embargo se nos revela demasiado triste y melancólico, como si ese camino de virtud lo llevase con pesadumbre. Es demasiado rígido, y no sería extraño que adoptase ante una falta grave, si él lo creyera necesario, la misma actitud de EDIPO. Son dos personalidades, cuyo sentido de la moral y del deber está por encima de lo exigible a la condición humana. Han puesto el listón demasiado alto en lo que respecta a la uirtus. La heroicidad no tiene que contraponerse al amor, el propio HÉRCULES amó a varias mujeres, sin que ello degenerase en su condición.

NOTAS AL CAPÍTULO TERCERO

1. Este adjetivo referido al Tártaro lo podemos encontrar también en la Eneida:: hae animas ille evocat Orco/ pallentis, alias sub Tartara tristia mittit AE. IV 242-43.

2. Cf. Carmina de Horacio, regna tristia III, 3, 63.

3. Nos traen a la memoria estas palabras las que dirige ENEAS a ANQUISES, cuando, después de que éste se le aparece en sombras, el hijo desciende a los infiernos a visitarlo:

ille autem: tua me, genitor, tua tristis imago
saepe occurrens haec limina tendere adegit;

AE. VI 695 y sts.

4. En la AE. ANQUISES se guarda muy bien de matizar a su hijo que él no se encuentra en medio de estos sombríos espectros, sino que ha conseguido un lugar en los Campos Eliseos:

..... non me impia namque
Tartara habent, tristes umbrae, sed amoena piorum
concilia Elysiumque colo.

AE. V 733-35

5. También vemos aparecer el búho, días antes del asesinato de CÉSAR, dentro de una serie de prodigios preliminares a tal funesto evento, que VENUS no puede evitar: Tristia mille locis Stygius dedit omnia bubo MT. XV 791.

6. Cf. OVIDIO, MT. XV 43, triste sententia, sobre la votación condenatoria contra ALEMÓN.

7. En OVIDIO, ALCÍONE teme los peligros que pueda correr CEIX en su viaje por mar al oráculo de Apolo en Claros: aequora me terrent et ponti tristis imago MT. XI 427.

8. Cf. OVIDIO al referir los fenómenos que preceden a la muerte de CÉSAR, entre los que se halla el funesto aspecto que da el SOL: solis quoque tristis imago/ lurida sollicitis praebebat lumina terris MT. XV 791-92.

9. Cf. OVIDIO, aludiendo al cenotafio que da PRÍAMO a su hijo ÉSACO, en el que estuvieron presentes todos los hermanos y al que faltó PARIS, MT. XII 4-5: defuit officio Paridis praesentia tristi. Por su parte VIRGILIO utiliza al referirse a las honras fúnebres triste ministerium AE. VI 223.

10. Cf. triste letum MT. XV 762-63, para calificar es asesinato de CÉSAR, otro descendiente de la sangre troyana.

11. Cf. Horacio, namque instat fatum mihi triste, / que puero eecinit divina mota anus urna SE. I, 9, 29-30.

12. OVIDIO por ejemplo nos describe a PROSERPINA como illa quidem tristis MT. v 506.

13. Esa relación entre el fuego provocado por las furias y la guerra la podemos oír en boca de ENEAS en la Eneida, II 337-8. Similar caracterización es la que se le da a ALECTO en este mismo libro VII 325-26, figura a la que más adelante se nos la describe como tristis dea VII, 408-409.

Hay otros ejemplos en Virgilio en los que este adjetivo acompaña a la descripción de horribles diosas, tal como en VIII 701, tristes Dirae.

14. La aplicación de tristis a lo que rodea a HECATE la observamos también en OVIDIO, cuando PALLAS da su aspecto horrible a ARACNE, lo hace con pócima de hierba de esta funesta hechicera, sucis Hecateidos herbae que equivale a untarla con una funesta medicina, tristi medicamine MT. VI 139-40.

15. OVIDIO, refiere el asesinato de ITIS por parte de su madre PROCNE: triste parat facinus MT VI 623.

16. Cf. Contra turba Phrygum veniens plangentia iungit/ agmina. quae postquam matres succedere tectis/ viderunt. maestam incendunt clamoribus urbem AE. XI 145 y sts.

17. Cf. del mismo modo OVIDIO, en los versos en los que ALTEA ve a sus hermanos asesinados por su hijo MELEAGRO, plangore dato maestis clamoribus urbem/ implet MT. VIII 445 y sobre el castigo que BACO impone a las EDONIAS por la muerte de ORFEO, XI 81 sts.

18. Cf. AE. XI 34, las troyanas acompañando a ENEAS lloran el cuerpo del desafortunado PALANTE, circum omnis famulumque manus Trojanaque turba/ et maestum Iliades crinem de more solutae.

19. CICERÓN nos cita algunos ejemplos donde se puede ver esta conexión: Clausi in tenebris cum maerore et luctu Sall. J. 16; Deponere maerorem atque luctum Phil. 14, 13, 34; Mihi maerores (dabo), illi luctum Enn. ap. Cic. N.D. 3, 25, 65.

20. Séneca, como VIRGILIO, va a tratar de atribuir un aspecto sombrío, tristis, a las acciones de Pirro. La soberbia que muestra en su diálogo con AGAMENÓN es un calco de la que ostenta frente a PRÍAMO moribundo. En esta ocasión se jacta de sus tristes acciones, tristia facta, y le pide al rey de Troya, ya camino del Tártaro, que se las anuncie a la sombra de su padre AQUILES.

21. II 270-71, II 279-80, IX 498, XI 454. Del mismo modo en "Las Geórgicas": IV 514, IV 509- 511.

22. OVIDIO al referirnos el lamento de ALCMENA por la pérdida de su criada cuenta: Alcmene flet et ipsa tamen compescuit omnem/ res noua tristiam MT. IX 397-98.

23. Nos hallamos frente a tópicos de la poesía amorosa como la imposibilidad conciliar el sueño a causa del amor, (cf. Propertio, IV 3, 39, AE. IV 4-5), o el de comparar el amor con el fuego, tal como podemos observar en Ov., donde se ponen en boca de FEDRA las siguientes palabras:

Venit amor grauius, quo serius. Urimur intus;
urimur et caecum pectora ulnus habent.

Her. IV 19-20

24. Cf. Stridunt silvae AE. II 418, virgulta sonantia silvae VI 704, ...in silvam aereantem et virgulta sonantia lauro XII 52. Del mismo modo en las Geórgicas encontramos silvamque sonantem I 1076, en Horacio umbræ cum Sagana resonarint triste et acutum SE.1.8.41.

25. La unión de la tristeza y la queja referente al mundo de las aves, la observamos también en VIRGILIO, en sus "Geórgicas". Habla el poeta de la desesperación de ORFEO cuando pierde por segunda vez a su mujer en los infiernos y su tristeza es comparable a la del ruiseñor que ha perdido sus crías porque se las ha robado un campesino.

qualis populea maerens philomela sub umbra
amissos queritur fetus,
flet noctem, ramoque sedens miserabile carmen
integrat, et maestis late loca questibus implet.

GE. IV 511 y sts.

Del mismo modo en OVIDIO leemos: dumque volat maestro similem plenumque querellae MT. 11, 734. Sobre la conversión en aves de CEIX y ALCIONE. Con respecto al mito de ORFEO y la tristeza de las aves MT. XI 44.

HORACIO varía la expresión en CA. 316. 33 tristes querimoniae, en relación con, IA. 117. 73 tristis aegrimonia.

26. Horacio utiliza laetus y nos habla en CA. 4.6.15-16 de, laetam Priami aulam.

27. Para turba gregis cf. Tarrant, Seneca "Agamemnon".

28. Cf. CICERÓN en su laudatio conmemorativa del orador CRASO, De Orat. 3, 9, 10.

29. Parecidas son las palabras que ANDRÓMACA dirige en el libro III de la AE. a ENEAS:

"o felix una ante alias Priameia uirgo,
hostilem ad tumulum Troiae sub moenibus altis
iussa mori, quae sortitus non pertulit ullos
nec uictoris heri tetigit captiua cubile"

AE. III 321-24

30. OVIDIO parece ser la fuente más exacta de Séneca en estos versos, quien en boca de HÉCUBA pone las siguientes palabras, dirigidas al cadáver de su hija POLÍXENA: Quis posse putaret/ felicem Priamum post diruta Pergama dici?/ Felix morte sua est; MT. XIII 519-21.

31. DIOMEDES se nos presenta en OVIDIO, llamando dichosos a aquellos a quienes la tempestad hundió en medio de las aguas y no tuvieron que arrostrar tantas desdichas como él por mar: ut mihi felices sint illi saepe uocati/ quos communis hiems importunusque Caphereus/ mersit aquis... MT. XIV 480-82. Y fuera del contexto presente cf. MT. II 540, F. 3. 597, Silius, 17.260 (Tarr. AG.).

32. Exclamación de claras reminiscencias virgilianas, cf. las palabras de Eneas, o terque quaterque beati./ quis ante ora patrum Troiae sub moenibus altis/ contigit oppetere! ... AE. I. 94-96.

33. Cf. de Ira 3.30.3: nostra nos sine comparatione delectant: numquam erit felix quem torquebit felicior. Cf. también Ben. 7.10.6, Cum bene ista, per quae divitias suas disposuit ac fudit, circumpexerit superbum se fecerit, quidquid habet, ei, quod cupit, comparet: pauper est.

34. Horacio aplica infelix al hijo de ÁGAVE, SE. 2.3.303-304, quid? caput abscis<s>um manibus cum portat Agaue/ gnati infelicis, sibi tunc furiosa videtur?

35. Cf. AE. felix, heu nimium felix si litora tantum/ numquam Dardaniae tetigissent nostra carinae IV 657.

36. Cf. Tac. Ann. 14, 8, 7: iam in mortem centurioni ferrum destringenti protendens uterum "Uentrem feri" exclamavit multisque uulneribus confecta est.

37. Idea que del mismo modo encontramos en OVIDIO, en boca de la SIBILA, que explica a ENEAS el error que tuvo cuando se olvidó pedirle a APOLO una juventud eterna: sed iam felicior aetas/ terga dedit tremuloque gradu venit aegra senectus / quae patienda est diu MT. 142-44.

38. Con el sustantivo FRONS cf. AE. VI 862, cuando ENEAS en los infiernos pregunta a su padre por un joven de rostro triste y deprimido, quien resultará ser, MARCUS CLAUDIUS, el malogrado sobrino de AUGUSTO: egregium forma iuuenem et fulgentibus armis/ sed frons laeta parum et dejecto lumina uultu.

39. Ballaira no acepta la traducción de Santoro de "afortunada, feliz" (la tierra sería feliz por tener hijos tan devotos y píos).

40. Cf. OVIDIO, las palabras de la propia HÉCUBA, añorando la muerte, MT. 517-19:

quidue moror? quo me seruas, annosa senectus?
quo, di crudeles, nisi quo noua funer cernam,
uiuacem differtis anum?

41. Cf. Virg. AE. II 554 y sts., al hacer alusión a Troya, Pergama tot quondam populis terrisque superbum/ regnatorem Asiae, del mismo modo AE. III 1.

42. Cf. las afortunadas bodas de PIRÍTOO con HIPODAMÍA: felicem diximus illa/ coniuge Pirithoum.... MT. 217-18.

43. Cf. AE. 46-47: quae diuum incedo regina Iouisque/ et soror et coniunx....

44. De este modo se comprenden las palabras del tirano: en illa, cui me ciuium subicit furor,/ suspecta coniunx et soror semper mihi OC. 827-28.

45. Contrucción que se encuentra por primera vez en la Od. IX 14, τί πρῶτόν τοι ἐπειτα, τί δ' ὀσάπιον καταλέξω. Para más paralelos cf. Tarr. AG..

46. Sin embargo ello va a depender del autor así encontramos: Hic enim quorum felicior in domo status fuerat Val. Max. 6, 8, 7; y por otra parte: Populo jam praesenti statu laeto Suet. Caes. 50.

Cuando ENEAS llora a CREÚSA y habla de las res laetae que van a encontrar una vez lleguen a Italia (AE. II 783-84), dice: Illic res laetae regnumque et regia conjunx/ parta tibi.

47. Las siguientes líneas pueden ser una evocación de Eurip. Hec. 619 y sts.:

ὦ σχήματ' οἴκων, ὦ ποτ'εὐτυχεῖς δόμοι,
ὦ πλεῖστ' ἔχων κάλλιστά τ', εὐτεκνώτατε
Πρίαμε, γεραῖά θ' ἡδ' ἐγὼ μήτηρ τέκνων,

48. Todo lo contrario podemos leer en Horacio, SE. 1.1.11-12: qui rure extractus in urbem est,/ solos felices uiuentis clamat in urbe.. Cf. También SE. 1.4.98, laetor quod uiuit in urbe.

49. Esta relación entre fores, laetus y laurus, es un tópico que vemos por ejemplo en OVIDIO MT. XIV 717-20. Por otra parte VIRGILIO utiliza limina laeta AE. I 707.

50. Son numerosísimos los ejemplos en la AE. en los que los compañeros de Eneas se hacen a la mar laeti y se habla por ejemplo de laeti nautae imposuere coronas IV 418, GE. I 304, o de laeto complerant litora coetu V 107.

51. Cf. VIRGILIO: uela dabant laeti et spumas salis aere ruebant AE. I 35.

52. Leo objeta que lentum (ω) está en contradicción con properantes (422) y properanti (426), por lo que propone laetum, conjetura que no acepta Tarrant (AG.) (en Virg. Ecl. VII. 48 laeto es una trivialización de lento).

53. Séneca no ha hecho sino transformar las palabras que OVIDIO hace pronunciar a DEYANIRA en las MT., cuando se queja por la nueva rival que le ha surgido, IOLE: quid autem/ flemus?, ait, paelex lacrimis laetabitur istis MT. IX 143-44.

54. Para habitu atque ore cf. Tac. Ann. 16, 32, 4 habitu et ore.

55. Laetifica, sólo aparece aquí en Séneca, es más bien un componente arcaico de la vieja tragedia.

56. Cf. infandum , regina, iubes renouare dolorem./ quamquam animus meminisse horret luctuque refugit./ incipiam AE. II 4 y sts. Por lo que respecta a infaustum miscere laeto nuntium cf. Aesch Ag. 648, πῶς κενὸν τοῖς κακοῖσι συννεῖξω; (Tarr. AG.).

57. Cf. La funesta pasión de la hija del rey NISO, que entregó la ciudad de su padre a MINOS: laeter ait doleamne geri lacrimabile bellum/ in dubio est; doleo quod Minos hostis amanti est MT. VIII 44-45. Cf. Clitemnestra en El. 766 de Sófocles, ὦ Θεῶ, τί τοῦτο πότερον εὐτυχῇ λέγω./ ἢ δεινὸν νέμ. κέρδη δέ.

58. Del mismo modo en Horacio se nos une la fuerza y la alegría al hacer referencia a otro soberano, AUGUSTO, EP. 1.13.2 Augusto redes signata uolumina, Uinni./ si ualidus, si laetus erit, si denique poscet.

59. OVIDIO en el mito de ORFEO y EURÍDICE hace referencia a HIMENEO que, llamado, por ORFEO no presentó un semblante alegre, ni trajo un feliz presagio:

tendit et Orphea nequiquam voce vocatur
adfuit ille quidem sed nec sollemnia verba
nec laetos vultus nec felix attulit omen

MT. X 3-5

Las naves de los troyanos convertidas en NÁYADES, ayudan a las embarcaciones, excepto a la de los griegos, pues se acuerdan de los sufrimientos que estos les causaron. Ahora contemplan con alegría los pecios del barco de ULISES, y cómo se troca en roca la nave de ALCINOÓ:

cladis adhuc Phrygiae memores odere Pelasgos
Neritiaeque ratis viderunt fragmina laetis
vultibus et laetis videre rigescere puppim
vultibus Alcinoi saxumque increscere ligno

MT. XIV 562-65

SEGUNDA PARTE

LA MANIFESTACIÓN DEL DOLOR

2.1 LOS CAMPOS, SIGNIFICADO, ETIMOLOGÍA Y FRECUENCIA

LAMENTUM.

Significado:

LAMENTUM, sustantivo antiguo y usual, en la época clásica es frecuente sobre todo su empleo en plural, de donde el femenino singular LAMENTA, en Pacuvio ap. Non. 132,28 (Trag. Fragm. V. 175 Rib.): lamentas, fletus facere. Corresponde al griego, **ᾀσις**.

LAMENTATIO y LAMENTA constituyen la queja que se muestra mediante una manifestación en voz alta y otros signos de aflicción, hacen referencia al sonido quejumbroso de quien manifiesta la pérdida que ha sufrido, o su dolor, con la diferencia de que LAMENTATIO expresa la acción, lamentatio est aegritudo cum eiulatu Cic. Tusc. 4, 8, lugubris lamentatio Cic. Tusc. 1, 13, 30, mientras que LAMENTUM alude a la pena misma, dedere se lamentis muliebriter. Cic. Tusc. 2, 21, 48, lamenta ac lacrimas cito ponunt. Tac., G. 27.

Existe otra diferencia entre LAMENTATIO, queja fuerte y continuada, acompañada de gemidos, y QUERELA que se expresa mediante la palabra.

Un denominativo es LAMENTOR, -ARIS, "darse a las lamentaciones o quejas" (en el bajo latín LAMENTO, que se ha extendido a todas las lenguas románicas menos al rumano). De esta forma aparecen muchos derivados, LAMENTATIO, -TOR, -TRIX, -TABILIS, -TARIUS, (Plt., Cap. 96; cf. "dotarius, manifestarius") etc.; ILLAMENTATUS (Vulg.- **ἄκλαυστος, ἀπένθετος**).

Etimología:

Quizás se pueda establecer su origen tomando la raíz *kl, reflejada en un *clamentum que partiría de clamo. Parece estar en relación estrecha con el Arm. "lam", yo lloro, (cuya "l" inicial, puede reposar sobre *kl- o *pl., al igual que sobre "l-"), y con el griego, **λαίειν, φέγγεσθαι** (existe también **λαίμεναι**). Sobre *la (ladrar), encontramos también LATRARE. La "a" larga de esta palabra puede resultar de un alargamiento compensatorio.

FRECUENCIAS:

	TR.	PHA.	AG.	T
LAMENTUM	3	1		4
LAMENTATIO		1		1
LAMENTABILIS			1	1
Total	3	2	1	6

No se trata de un campo que se prodigue mucho, sólo la vemos una sola vez en Horacio y en la Virgilio cuatro, y de ellas sólo una en la AE. IV 667 (lamentis).

LAMENT.

ACTO	I		II		III		IV		V		
	TR	L	TR	L	TR	L	TR	L	TR	L	
TR.	1						1	1			3
PHA.					1				1		2
AG.							1				1
TO.	1				1		2	1	1		6

Trím.: 5

Lír.: 1

EN SENECA

Algo que salta inmediatamente a la vista es el hecho de que todas las apariciones de este campo vienen acompañadas de otros términos correspondientes a los grupos léxicos tratados, como si su sola aparición no fuese suficiente para conseguir el efecto que Séneca pretende.

Nos topamos con dos ejemplos en los que predomina una estructura yuxtapuesta de términos que indican dolor y muerte, a los que se acepta como dignos compañeros. HELENA trata de engañar a POLÍXENA, destinada al sacrificio, diciéndole que se la va a casar con PIRRO. La presencia de la espartana hace prever funestos presagios para los troyanos:

*Quicumque hymen funestus, inlaetabilis
lamenta caedes sanguinem gemitus habet,
est auspice Helena dignus.*

TR. 861-63.

TESEO se siente sorprendido al regresar de los infiernos por la desolación que encuentra en su casa, la misma que caracteriza el mundo de las tinieblas de donde viene:

*..... Luctus et lacrimae et dolor,
in limine ipso maesta lamentatio?
hospitia digna prorsus inferno hospite.*

PHA. 851-53.

Los dos primeros ejemplos, amén del carácter yuxtapuesto de sus términos coinciden en la estructura dignus más abl. El consuelo que produce el llanto compartido parece contradecirse con la negativa de CASANDRA a que las troyanas lloren por ella y con el requerimiento a que la dejen sola con sus propios lamentos:

*Cohibete lacrimas omne quas tempus petet,
Troades, et ipsae uestra lamentabili
lugete gemitu funera: aerumnae meae
socium recusant.*

AG. 659-662.

Actitud muy diferente a la de HECUBA quien, tras el sorteo de las troyanas, pide al coro que no cese de deplorar sus desdichas:

*Lamenta cessant? turba captivae meae,
ferite palmis pectora et planctus date*

TR. 63.64.

QUEROR.

Significado:

"Dar gritos lastimeros", se dice tanto de las personas como de los animales, después más en general, "quejarse, lamentarse, lamentar como manifestación de dolor o de descontento". Verbo transitivo y absoluto antiguo y clásico, pero no parece muy empleado tras el primer siglo del imperio, la lengua de la Iglesia lo ignora. El verbo no ha pasado a las lenguas romances, que lo han evitado quizás por el parecido con "quaero".

De él se derivan formas nominales como QUESTUS, sobre todo en plural en la época clásica, que alude a la queja como expresión de un dolor interior o corporal, Et maestis late loca questibus implet, Virg. AE. IX 480; tantos illa suo rumpebat pectore questus, Virg. AE. IV, 553. QUEREL(L)A (la forma en -ela parece la más antigua) indica una queja frecuentemente fuera de lugar, impropia, o un dolor (expuesto oralmente o por escrito) de descontento sobre una injusticia supuesta o verdadera, con el fin de desahogar su mal humor, mientras que QUERIMONIA, que ya aparece en Plauto y queda en las lenguas romances, alude a una queja fundada y de mayor fuerza.

QUEREL(L)A, según los gramáticos, "levitatis est", QUERIMONIA gravitatis: Assurgere non iustis querelis Virgil AE. X.94.; Querela temporum Cic.; Tolle querelas Hor. EP. I, 12, 3; querimoniae de iniuriis, Cic. Verr. 2, 3, 57, § 132. QUEREL(L)A puede referirse sin embargo también a una queja bien fundada: His de tot tantisque iniuriis in socios Consulum querela esse debuit Cic.; quod iustam querellam habent, Liv. 32, 34, 5. Se puede afirmar también que, frente a LAMENTATIO (queja fuerte y continuada, acompañada de gemidos), QUERELA se expresa mediante la palabra.

QUERULUS, se trata de un adjetivo de uso poético que no utiliza Cicerón, marca la costumbre de aquel que se queja con frecuencia, plañidero, quejumbroso, lastimero, se puede asimismo aplicar a los animales y cosas con el significado de quejarse débilmente, proferir un sonido quejumbroso, murmurar, trinar, gorjear, cantar, etc.: Et cantu querulae rumpunt arbusta cicadae Virg. GE. III, 328, Calamitas querula est Q. Curc. 5, 5, 12.

Menos usuales resultan QUERIBUNDUS, raro pero clásico, alude al acto del que se queja, se emplea tanto con personas como con cosas: totos lustrat queribunda penates, Val. Fl. 7 126; de supplicio P. Lentuli, de carcere magna et queribunda voce dicebat, Cic. Sull. 10, 30. QUERITATIO, manifestación en voz alta, continuada, para expresar un dolor, para implorar ayuda o consuelo.

Compuestos de este verbo son CONQUEROR, clásico en prosa y en poesía, equivale a "quejarse junto con", o "quejarse profundamente", cf. Plt., Mi. 155; CONQUESTIO muy raro y utilizado generalmente en retórica, se trata de una queja en común generalmente ante el juez, cf. Cic. Inv. 1, 55, 106, conquestio est oratio auditorum misericordiam captans. También puede aplicarse a quejumbroso sonido de las aves.

Otras formas menos usuales vienen a ser QUIRITARE, gemir quejumbrosamente pidiendo ayuda, aunque la etimología de esta palabra puede estar más en relación con Quirites, según Varrón, L. L. 6 § 68 Müll, quiritare dicitur is, qui Quiritum fidem clamans implorat. QUERELOR, -aris (Arn., Ser.); QUERITOR, -aris de época postclásica (Plin., Tac.);

QUERULOSUS (en el bajo latín) y QUERELOSUS; QUAERIMONIOSUS (Isid.); QUESTIO?, Cic., Bru. 142 (quizas una glosa). También QUEROLUS (IV^o siglo), como "Pseudolus".

Etimología:

Se le ha relacionado con el Skr. "çvāsiti" (el sopla fuerte), relación que no es muy satisfactoria: el sentido no concuerda de una manera exacta, amén del que el latín no tiene rasgos de una traza disilábica en la raíz, clara en sánscrito. El significado de "dar un silbido" se encuentra en V. Isl. "huoesa", V. Angl. "hwaesan". El verbo latín está bastante aislado.

QUERELA

	ACT I		ACT II		ACT III		ACT IV		ACT V		TOTAL
	T	L	T	L	T	L	T	L	T	L	
TR					1			1			2
MR	1										1
PHA			1						1		2
TO-	1		1		1			1	1		5
TAL		1		1		1		1		1	

Tr. 4

Lir. 1

QUER.	QUEROR	QUESTUS	QUERULUS	QUERELA	CONQUEROR	
HF.	3	1	1			5
TR.	2	1		2		5
PHO.		1				1
ME.	6			1		7
PHA.		1	1	2		4
OE.		2				2
AG.		1			1	2
TH.	3	4	1			8
HOE.	5	4	1			10
OC.		3	1			4
Total	19	18	5	5	1	48

QUER.

DIVISIÓN DE LOS TÉRMINOS DE ESTE CAMPO EN LOS TR. Y LA L.

ACTO	I		II		III		IV		V		
	TR	L	TR	L	TR	L	TR	L	TR	L	
HF.	2	1	1				1				5
TR.					2		3				5
PHO.			1								1
ME.	1		3		1	1	1				7
PHA.			3						1		4
OE.	2										2
AG.							1	1			2
TH.			1	1			1	1	3	1	8
HOE.		4	2				1		3		10
OC.		2							2		4
TO.	5	7	11	1	3	1	4	6	7	3	48
	12		12		4		10		10		

Trím.: 30

Lír.: 18

Según los manuscritos tenemos dos lecturas más, una la de TH 767 es una lectura del manuscrito A (querente, por cadente). Por lo que respecta a OE. 243 no se trata del verbo queror sino de quaero, lo que viene reflejado en el texto. En el 1042 de "TR.", "coetum" el manuscrito E pone questum.

FREMO

Significado:

Campo de semántica amplia, en un principio significa un sonido fuerte y grave propio del mundo animal y de la naturaleza (viento, mar,). Muy utilizado en la época clásica, viene a ser sinónimo de frendo, strideo, strepo, crepo. Más tarde se asimila con las más diversas manifestaciones humanas en las que entra a formar parte la ira, la queja, el dolor, etc.

El sustantivo más usual derivado del verbo es FREMITUS, que a su vez viene a ser sinónimo de crepitus, fremor, strepitus, stridor. FREMOR resulta más propio de la poesía, en la prosa potclásica viene a sustituir a FREMITUS. Por su parte FREMEBUNDUS es poético y arcaico, FREMISCO, -is (Claud. Don.).

Verbo que dispone de una serie de compuestos: CONFREMO, "resonar por todas las partes"; INFREMO, "rugir en, estremecerse, temblar". Otros menos usuales son AF-, DE-, PER-FREMO, todos en poesía.

En las tragedias este campo se suele aplicar generalmente a pasajes truculentos donde no basta el llanto, la sintaxis suele ser rápida con un pocas conjunciones. El personaje se ve afectado por una situación o una pasión desenfrenada, que se escapa a su control. Son contextos como el de Hércules cuando se da a sí mismo la muerte, el de Edipo al arrancarse los ojos, o éste en el que oímos el grito de guerra de los ejércitos de los hijos de éste, o el que profiere Pirro dentro del caballo de Troya, pasajes en los que el verbo conserva dentro de la naturaleza del ser humano parte de esa carga semántica que lo asemeja en espíritu a ese impulso de los animales y fuerzas naturales.

Serían momentos en los que el hombre, pierde la el dominio sobre sí mismo y se convierte más en lo que sus pasiones le mandan.

Etimología:

Varrón (Varr., L. L. 6, 67; 7, 104.) explica esta palabra como una onomatopeya. No se puede asegurar que tenga alguna relación con un grupo de V. H. A. "breman" (grufir), "brema" avispón, y con el Skr. "bhramaráh" (aveja), Pol. "brzmiec" (resonar, zumar), lo cual parece probable.

Su relación con el latín MURMURARE, partiendo de *mrem-, es una idea un poco vaga. El griego tiene βρέω (βρόμος, βροντή) con el mismo sentido, pero con otro grupo inicial, Cf. premo, tremo.

FRECUENCIAS:

	TR.	PHA	OE.	AG.	TH.	HOE	OC.	T.
FREMO	2	3	2	2	2	2	1	14
FREMITUS	1	1	2	1			1	6
Total...	3	4	4	3	2	2	2	20

	ACT. I		ACT. II		ACT. III		ACT. IV		ACT. V		TO-TAL
	T	L	T	L	T	L	T	L	T	L	
TR			1		1						2
PHO			1								1
PHA			1		2		1				4
OE		1	1	1					1		4
AG						1	1		1		3
TH	1		1								2
HOE					1				1		2
OC			1								1
TO-TAL	1	1	6	1	4	1			3		19
	2		7		5		2		3		

Tr.: 16

Lir.: 3

DESCRIPCIONES DE UNA SITUACIÓN O ESTADO DE ÁNIMO ANORMAL.

A DEYANIRA le acosan terribles visiones en las que el orbe entero exige su muerte por la venganza que se ha tomado contra HÉRCULES¹:

*unde iste coetus? totus in uultus meos
decurrit orbis, hinc et hinc populi fremunt
totusque poscit uindicem mundus suum.*

HOE. 1017-19.

El coro nos describe la disposición de CASANDRA poseída por FEBO, y completamente fuera de sí, con fremo al final del verso acompañado torqueo²:

*stetere uittae, mollis horrescit coma,
anhela corda murmure incluso fremunt,
incerta nutant lumina et uersi retro
torquentur oculi, rursus immoti rigent.*

AG. 712-15.

Otra alusión a FEBO la tenemos en el pasaje en el que CREONTE marcha a Delfos a consultar los auspicios de la divinidad, momento en que la doble cima del nevado Parnaso emite un terrible bramido³:

*ut sacrata templa Phoebi supplici intraui pede
et pias numen precatus rite summi manu,
gemina Parnasi nivalis arx trucem fremtum dedit;*

OE. 225-227.

ATREO nos deja entrever su estado de cólera y de ira, ansioso de una venganza que exige de una manera desmesurada el rugido de todo el orbe. Otro verbo que no fuera fremere privaría de toda esa fuerza expresiva a estas palabras de un ser casi demente por su obsesión:

*inulte, post tot scelera, post fratris dolos
fasque omne ruptum questibus uanis agis
iratus Atreus? fremere iam totus tuus
debebat armis orbis et geminum mare*

TH. 178-81.

DIRUM FREMENS Y PARTE PRINCIPAL DE LA OBRA.

Esta expresión se repite en dos obras y precisamente en el momento más importante que supone la mayor desgracia para el protagonista, pero que a su vez constituye la mayor honra. En OE. el hecho de arrancarse los ojos conlleva la pérdida de contacto con el mundo impuro que le rodea, este acto le conduce a una pretendida purificación. El mensajero habla del estado de ánimo de EDIPO, instantes antes de este macabro hecho:

*uiolentus audax uultus, iratus ferox
iamiam eruentis; gemit et dirum fremens
manus in ora torsit. at contra truces*

OE. 960-62.

En HOE. contemplamos una acción semejante de otro héroe estoico, HÉRCULES, engañado también por los dioses, pretende recurrir a una muerte voluntaria y gloriosa que lo dignifique. Así, tras exhortar a su madre a que cese en sus lamentaciones, se lanza a la hoguera entre terribles gritos, como si se tratara de otra de sus memorables hazañas:

*.....' et dirum fremens,
qualis per urbes duxit Argolicas canem,
cum uictor Erebi Dite contempto redit*

HOE. 1679-81.

Séneca se sirve de este verbo, como podemos observar, en escenas un tanto fuertes, no obstante hay aún otro pasaje que supera este dramatismo, como es en el que CASANDRA narra cómo EGISTO mata a AGAMENÓN, cuya cabeza queda todavía sin cortar pendiendo del tronco y gimiendo⁶:

*habet, peractum est. pendet exigua male
caput amputatum parte et hinc trunco cruor
exundat, illinc ora cum fremitu iacent.*

AG. 901-03.

FREMO Y LA GUERRA.

La guerra entra dentro de ese conjunto de pasiones desatadas. En este contexto se nos presenta a PIRRO como un personaje altanero e insolente, enfrentado a AGAMENÓN de tal modo que incluso dentro del caballo de madera se atreve a emitir un gemitido desobedeciendo a ULISES. Con claras reminiscencias de Virgilio, el coro de troyanas canta el momento en que se introduce el caballo en Troya y resuenan los escudos dentro de su vientre:

*saepe commotae sonuere parmae
tacitumque murmur percussit aures,
ut fremuit male subdolo
parens Pyrrhus Vlixi.*

AG. 633-36.

Otra escena que, sin hacer alusión a la guerra, repite más o menos el percussit aures de los versos anteriores es aquella en la que TESEO, tras volver de los infiernos, se pregunta sorprendido qué significan esos gritos tan terribles que salen de su casa: Quis fremitus aures flebilis pepulit meas? PHA. 850.

Siguiendo ahora en este ambiente bélico, corresponde el turno a los hijos de Edipo quienes, desobedeciendo todo tipo de razonamiento lógico, entablan una lucha que no hará nada más que agravar la situación en la que se ve envuelta su familia. ANTÍGONA, al acercarse hostiles las enseñas de ETEOCLES y POLINICES, refiere cómo se oye un grito de guerra, clamor hostilis fremit PHO. 415.

Séneca, como personaje de OC., detestando la corrupción de su época, hace un elogio de la vida en los antiguos tiempos, en los que no se conocía el sonido de las trompetas de guerra:

*non bella norant, non tubae fremitus truces,
non arma gentes, cingere assuerant suas*

OC. 400-01.

GEMO.

Significado

GEMO significa "gemir" como consecuencia de una pasión, "echar el aliento con esfuerzo", para desahogar el afligido pecho, (cum diu occulte suspirassent, postea iam gemere, ad extremum vero clamare omnes coeperunt Cic. Att. 2, 21, 22.). En poesía se aplicará asimismo a objetos, y con acusativo puede indicar aquellos a quienes se lamenta o por los que se siente dolor.

El sustantivo correspondiente a este verbo es GEMITUS, sinónimo de planctus, plangor, y questus, alude a los gritos que parten de un corazón agobiado por el dolor. Su conexión con la semántica del sufrimiento queda clara en frases como la de Catón ap. Gell. 10, 3, 17: quantum luctum quantumque gemitum, quid lacrimarum quantumque fletum factum audiui. Su relación en especial con fletus y fleo se evidencia además en otras frases como la de Cic. en Rosc. Am. 9, 24: ut urbe tota fletus gemitusque fieret.

Sus compuestos más utilizados serán INGEMO, INGEMISCO, "suspirar ante un acontecimiento". En cuanto a sus complementos tenemos, ingemere in re o dat., ulli malo Cic. Tusc. 2, 9, 21; Suetonio lo emplea con "ad" ad aliquid Aug. 65; Virgilio incluso con ablativo morte alicuius Curt. 9, 3, 20. INGEMITUS viene a equivaler a ἐπιστεναγμός (Gloss. Philox.).

De menor uso pero clásico es CONGEMO, con el significado de "suspirar o gemir profundamente o fuertemente", y de más escasa aparición CONGEMISCO (sobre todo en la lengua de la Iglesia) = συστενάζω. GEMISCO (Claud.) es más propio del bajo latín.

Otras formas derivadas son GEMEBUNDUS (Ov., cf. fremebundus), GEMITUS, us., GEMIBILIS (-στενακτός, Hier.); GEMITORIUS (Plin.); GEMONIAE (Scalae); GEMULUS (Apul.), cf. querulus; REGEMO (Estacio).

Etimología:

Sobre este verbo no disponemos de una etimología segura. Se ha relacionado frecuentemente al griego γέμω, etc. Su significado antiguo sería el de "soy agobiado, oprimido" (con una imagen análoga a la de lugeo). Pero ello no deja de ser una mera hipótesis. Por la forma se le podría comparar a fremo y premo.

FRECUECIAS:

GEMO

	ACT. I		ACT. II		ACT. III		ACT. IV		ACT. V		TO- TAL
	T	L	T	L	T	L	T	L	T	L	
HP			1		1						2
TR	1				3				2		6
MR				1	1				1		3
PHA		2									2
OE					2					1	3
AO					1			1			2
TH							3		1		4
HOE		4	1		4		3		6		18
GC			1								1
TO- TAL	1	6	3	1	12		6	1	10	1	41
	7		4		12		7		11		

Tr. 32

Lir. 9

GEMITUS

	ACT. I		ACT. II		ACT. III		ACT. IV		ACT. V		TO- TAL
	T	L	T	L	T	L	T	L	T	L	
HP								1			1
TR		1					2		1		4
OE		1	1						1		3
AO							1				1
TH					1				1	1	3
HOE					2		2			1	5
GC		1									1
TO- TAL		3	1		3		5	1	3	2	18
	3		1		3		6		5		

Tr. 12

Lir. 6

INGEMO

Hay tres ejemplos en los trímetros del acto V de HOE.

INGEMISCO

Hay un solo ejemplo en los trímetros del acto V en HOE.

	HF.	R.	ME.	PHA.	OE.	AG.	TH.	HOE.	OC.	T
GEMO	2	6	3	2	3	2	4	18	1	41
GEMITUS	1	4			3	1	3	5	1	18
INGEMISCO								1		1
INGEMO								3		3
Total	3	10	3	2	6	3	7	27	2	63

GEM.

ACTO	I		II		III		IV		V		
	TR	L	TR	L	TR	L	TR	L	TR	L	
HF.			1		1		1				3
TR.	1	1			3		2		3		10
ME.				1	1				1		3
PHA.		2									2
OE.		1	1		2				2		6
AG.					1		1	1			3
TH.					1		3		1	2	7
HOE.		4	1		6		5		6	2	24
OC		1	1								2
TO.	1	9	4	1	15		11	2	13	4	60
	10		5		15		13		17		

Trim.: 44 Lir.: 16

EN SENECA

Gemo es una consecuencia del llanto, en concreto alude al ruido de la garganta que le acompaña. Pero poco a poco su significado se va diluyendo y mezclando con el de los otros verbos. Profundizando más en su utilización por parte de Séneca, podemos advertir la presencia de algunas construcciones características.

TROYA, CIUDAD OBJETO DEL LLANTO:

La idea que nos da el autor acerca del llanto por ILIÓN alude a lo inútil que resultan en este momento las lágrimas, tal como nos dicen HÉCUBA y ANDRÓMACA:

*Sed quid ruinas urbis euersae gemis,
uiuax senectus? respice infelix ad hos
luctus recentes: Troia iam uetus est malum.*
TR. 41-43

*o fida coniunx: lateat, haec una est salus.
omitte fletus - Troia quod cecidit gemis?
utinam iaceret tota. festina, amoue
quocumque nostrae paruulam stirpem domus.'*
TR. 453-56.

La mención de Troya constituirá uno de los elementos claves de esta tragedia, ciudad a la que se recuerda constantemente, esta vez en boca de HÉCUBA:

*totos reddat Troiae gemitus;
audiat omnis pontus et aether.
Saeuite manus:*
TR. 111-13.

Construcción muy similar a la de HF. 1104-1107:

*gemitus uastos audiat aether,
audiat atri regina poli
uastisque ferox qui colla gerit
uincta catenis.*

IN MEDIAS.....

Estructura que se repite dos veces, con una pequeña variación, la primera en TH., en la monodia de quinto acto, en la que al protagonista le embarga una especie de inexplicable angustia, que le hace brotar una súbita lluvia de lágrimas:

*imber uultu nolente cadit,
uenit in medias uoces gemitus.*

TH. 950-51.

Las mismas lágrimas que se le caen a Hércules, según la narración de Hilo a DEYANIRA, en el momento en que sufre los enormes dolores que le causa el veneno de la hidra, precisamente en el instante en la que el héroe dirigía sus plegarias a los dioses:

*depone fulmen" - gemitus in medias preces
 stupente et ipso cecidit;*

HOE. 796-97.

CLAMO.

Significado:

Equivale a "dar gritos, gritar en voz alta, quejarse a gritos, alzando la voz, exclamar". Verbo antiguo y clásico, sus derivados y compuestos son: **CLAMOR**, "grito, clamor, aclamación", generalmente referido a seres humanos y en poesía a animales, muy frecuente en todos los períodos. **CLAMOSUS** (postclásico, cf. "fragosus") "lleno de gritos o de ruido"; **CLAMATOR**, "chillón, gritón", en oratoria y con muy escasos ejemplos, es una creación de Cicerón: cf. Cic. Brut. 49, 182; id. de Or. 3, 21, 81. **CLAMATORIUS**, raro, cf. Plin. 10, 14, 17, § 37. **CLAMATIO** y **CLAMATUS**, -us no aparecen nada más que en época ya tardía, aunque disponemos de un ejemplo de "clamatio" (Plt. Most. 6).

Los compuestos verbales son de uso muy frecuente y en general de época clásica. **ACCLAMO**, en Cicerón sólo como expresión de un grito malintencionado, en época postaugústea también de aprobación o asentimiento. **CONCLAMO**, "gritar en conjunto muchas personas", "por una sola persona en voz alta", o "exclamar". **DECLAMO**, especialmente en la lengua retórica, verbo muy clásico utilizado sobre todo por Cicerón y Quintiliano, con el significado de "ejercitarse en hablar en voz alta", de él deriva **DECLAMATOR**. **EXCLAMO**, "lanzar un grito muy fuerte" o "expresar en voz alta". **PROCLAMO**, clásico, literalmente significa "gritar a lo lejos", en la prosa común suele referirse al grito de heraldos y mensajeros, en retórica "litigar ruidosamente".

INCLAMO, en buen sentido (clásico), "pedir ayuda, invocar", en mal sentido (especialmente antes y después de época clásica), "llamar en contra", "exclamar en contra". **RECLAMARE**, en época clásica, "gritar en contra", "en voz alta", "volver a gritar", [absoluto o alicui.]. También "resonar", sobre todo en época postclásica. **SUCCLAMO**, "responder mediante gritos", frecuentemente con un matiz peyorativo, no se encuentra ni en Cicerón ni en César. **SUCCLAMATUS** (época imperial) "despreciado". **CLAMITO**, clásico, especialmente frecuente desde época augústea, en Cicerón sólo lo hallamos dos veces, no aparece en Quintiliano, por lo común referido a seres humanos. Casi todos los compuestos de CLAMO disponen de dobles en CLAMITO.

Etimología:

Familia de una raíz del IE. *k(e)la, "llamar", cf. con el Sanscr. kar-, "celebrar", Gr. καλέω, κλητός, con una raíz que se adivina en clarus, classis, nomenclator, concilium. Tiene la forma derivada de un nombre, que habría desaparecido en provecho de clamor, como amor sobre amo. En grado pleno tenemos calo, "proclamar, convocar", de donde intercalare, verbo que debía tener una variante *calere, de donde calendae. El otro grado de la raíz es el que dio lugar a clamare, clarus.

Hallamos versos en los que estas palabras no tienen un significado especial que resaltar y que no entran en ningún contexto que merezca analizar: cuenta Teseo cómo Caronte trata de impedir inútilmente el paso de Hércules en la barca que va a la otra orilla a traer más sombras. El héroe finalmente le somete por la fuerza y pasa:

*repetebat umbras; poscit Alcides uiam
cedente turba; dirus exclamat Charon:
'quo pergis, audax? siste properantem gradum.'*
HF. 770-72.

Hipólito al cazar manda a cada uno de los que le siguen que haga una cosa diferente, encargándose uno de ellos de lanzar a tropel las fieras con sus gritos:

*tu praecipites clamore feras
subsessor ages:*
PHA. 51.

FRECUENCIAS

	HF.	TR.	PHO.	ME.	PHA.	OE.	HOE.	OC.	T.
CLAMOR	2	1	1		1	1	3	1	10
CLAMOSUS	1								1
CONCLAMO						1			1
EXCLAMO	1							1	2
PROCLAMO				1					1
Total.	4	1	1	1	1	2	3	2	15

CLAM.

	ACT I		ACT II		ACT III		ACT IV		ACT V		TO-TAL
	T	L	T	L	T	L	T	L	T	L	
HF		1			2			1			4
TR					1						1
PHO			1								1
ME					1						1
PHA		1									1
OE						1				1	2
HOE					1		1	1			3
OC		2									2
TO-TAL	4		1	1	5	1	1	2		1	15
	4		1		6		3		1		

Tr. 7.

Lir. 8

CLAMOR Y SU SIGNIFICADO NEGATIVO.

Una de las principales características de este conjunto de palabras en las tragedias es su sentido negativo, es decir que lo hallamos en contextos que lo asemejan a los verbos del llanto y la lamentación. El sustantivo clamor, por su parte, suele ir acompañado de adjetivos tales como maestus, flebilis, hostilis, hosticus, horrido, degener.

1) Como actividad de una multitud.

Se trata de escenas como la que alude a la calurosa acogida que recibe HÉRCULES al regreso de los infiernos⁸:

*abscondit umbras. Densa sed laeto uenit
clamore turba frontibus laurum gerens
magnique meritas Herculis laudes canit.*

HF. 827-29.

Nos habla el primer coro de HF. de la vanidad de las aspiraciones humanas, de cómo el hombre se afana por cosas inútiles, entre las que se encuentra la azarosa vida del foro. En estos versos clamosi no va impregnado ya de una gran carga peyorativa, pero su contexto sí:

*hic clamosi rabiosa fori
iurgia uendens
improbis iras et verba loca.*

HF. 172-174.

La guerra constituye otra de las vanidades del hombre, y más en concreto cuando ésta pone frente a frente a dos hermanos, como ETEOCLES y POLINICES, cuyos soldados rugen antes de la lucha, AN. Signa collatis micant/ uicina signis, clamor hostilis fremit PHO. 414-15. Esta misma expresión se repite al tratar el coro de descargar de culpa a EDIPO, achacando los males de Tebas a los hados, que, entre otras desgracias para la ciudad, están haciendo que suenen las trompetas de dos hermanos dispuestos a enfrentarse:

*non ante linguas agiles et ora
uocis ignotae clamore primum
hostico experti.
Agmina campos cognata tenent.*

OE. 735-38.

2) Como sinónimo o compañero del llanto:

HÉRCULES no sólo considera indigno el derramar lágrimas, sino incluso el dejar escapar la más mínima mueca de dolor. Ante el consuelo que trata de darle su madre, el héroe intenta persuadirla de que, sea cual sea la desgracia que le sobrevenga, no dejará escapar un grito impropio de él:

*superque nostros flagret incensus toros
Phoebeus axis, degener mentem Herculis
clamor domaret, mille decurrant ferae*

HOE. 1386-88.

Hay que distinguir este grito humillante del que le oímos en versos anteriores, cuando, agobiado de repente por los terribles ataques del veneno y privado de toda razón, no le queda más remedio que manifestar una espontánea expresión de dolor: hinc caelum horrido/ clamore complet HOE. 797-98.

Una conexión más fuerte con el llanto la hallamos en el momento en que ULISES pide a los griegos que no se conmuevan por el lamento de ANDRÓMACA y que obedezcan rápidamente sus órdenes, a saber, la destrucción de la tumba de Héctor:

*UL. Cessatis et uos flebilis clamor mouet
furorque cassus feminae? iussa ocus*

TR. 678-79.

La nodriza nos describe el estado anímico de MEDEA, ansiosa de venganza, con gritos acompañados de abundantes lágrimas:

*flammata facies, spiritum ex alto citat,
proclamat, oculos uberi fletu rigat,
renidet: omnis specimen affectus capit.*

ME. 387-89.

Ira muy semejante a la AGRIPINA, víctima de las insidias de su hijo, quien se queja de la deslealtad del comportamiento de NERÓN, después de una vida dedicada a él:

*postquam spes est nulla salutis,
ardens ira, iam uicta malis:
'haec' exclamat 'mihi pro tanto
munere reddis praemia, nate?*

OC. 330-33.

CLAMOR Y LOS CIELOS.

Varios de los ejemplos están relacionadas con la invocación a los cielos o a los dioses y con manifestaciones de estos. Así el coro invoca a todo el orbe y a las divinidades para que acudan en auxilio de HÉRCULES:

*resonet maestus clamore chaos
latique patens unda profundum*

HF. 1108-09.

En unos versos un tanto truculentos el MENSAJERO plasma las palabras de EDIPO, quien, tras arrancarse los ojos, pide a las divinidades que cumplan su parte, pues él ya

tiene un castigo justo. El de Tebas a pesar de las enormes calamidades que le agobian confía todavía en unos seres que deben regir el mundo con justicia:

*noctem experitur. quidquid effossis male
dependet oculis rumpit, et uictor deos
conclamat omnis: 'parcite en patriae, precor.
iam iusta feci, debitas poenas tuli;*

OE. 973-76.

Hemos visto cómo HÉRCULES antes y después de sus trabajos no reniega de la divinidad, mostrando hacia ella la misma fidelidad, a pesar de que, en medio de sus plegarias a su padre, se ve acosado por los terribles dolores que le produce el veneno de la hidra (hinc caelum horrido/ clamore complet¹⁰, HOE. 796-98). JÚPITER, como respuesta a esta lealtad filial, manifiesta el duelo por su hijo a su modo. El cielo deja oír su sonido aterrador ante la estupefacción del coro, que no sabe si ese estruendo es el provocado por el dios del rayo o por alguna otra divinidad como JUNO:

*Heu quid hoc? mundus sonat ecce caecum.
maeret Alciden pater? an deorum.
clamor, an uox est timidae nouercae*

HOE. 1595-97.

Diametralmente opuesta es la actitud de un hijo como NERÓN, que pese a todo lo que su madre ha hecho por él, no cesa en su intento de matarla. Los atrapados en la barca que hace hundir el emperador elevan sus voces al cielo en demanda de auxilio:

*Tollitur¹¹ ingens clamor ad astra
cum femineo mixtus planctu.*

OC. 319-20.

Mientras que la madre a gritos, llena de ira y desesperada, exclama: 'haec' exclamat 'mihi pro tanto/ munere reddis praemia, nate?' OC. 332-33.

ULULO

Significado:

Verbo onomatopéyico que equivale a "aullar, dar alaridos, gritar, proferir un lastimoso grito", se refiere tanto a animales como a personas, al aludir a lugares, adopta el significado de "resonar": penitusque cauae plangoribus aedes Femineis ululant Virg. AE. II, 488. Según Festo p. 177 Müll. Aparece ya en Ennio: canis ululant acute, es frecuente en época clásica.

Derivados: ULULATUS-us, "alarido continuado", Virg. AE. IV, 667, Ov. MT. III, 179, y la formas tardías ULULATIO, ULULAMEN, ULULABILIS.

Etimología:

Formado sobre un sustantivo ULULA, "búho, autillo", cuyo nombre vulgar es "cauannus", su grito es de mal augurio, de ahí el proverbio: homines eum peius formidant quam fullo ululam Varr., Men. 539. Se puede comparar con el lit. "uloti" (dar el grito de "ulo-") y el griego ὕλην "ladrar". Con reduplicación el lit. ululóti, casi sinónimo de "ulóti", gr. ὄλο ὀλίζω. Skr. úlûkah (lechuza), llamada en latín "ulucus".

La secuencia de dos -l- en "ululare" es contraria a la fonética del latín antiguo, que disimila una de las dos -l- que figuran en una misma palabra; esto marca el carácter imitativo de la palabra; por lo demás las lenguas romances no han guardado "ululare" y el rum. "urla" e it. "urlare", en francés "hurler", parecen remontarse en general a un *urulare, que es el que se esperaría fonéticamente, cf. "upupa".

EN SENECA

Con sólo tres apariciones en las tragedias, se centra precisamente en contextos muy parecidos. Se trata de escenas lúgubres con un ambiente especial, tal es el caso de muerte que rodea a EDIPO en una situación en la que incluso se ha oído el aullido de los perros de Anfión:

*bis turbatam sanguine Dircen,
nocte silenti * * *
Amphionios ululasse canes.
O dira noui facies leti*

OE. 177-80.

El lugar en el que ATREO comete el asesinato de sus dos sobrinos se nos describe de aspecto muy similar al de los infiernos, con una laguna parecida a la Estige, en donde gimen los manes entre un ruido de cadenas:

*hinc nocte caeca gemere feralis deos
fama est, catenis lucus excussis sonat
ululantque manes. quidquid audire est metus
illic uidetur: errat antiquis uetus*

TH. 668-671.

La fuerza de este verbo es tan grande que en una especie de "clímax" él es quien mantiene la última posición. Se nos aparece en una de las partes líricas más fuertes de todas las obras, en la monodia de TIESTES.

*Maeror amat lacrimas assuetas,
flendi miseris dira cupido est.
libet infaustos mittere questus,
libet et Tyrio saturas ostro
rumpere uestes, ululare libet.*

TH. 952-56.

Se trata pues de un término muy esporádico, reservado a escenas que tratan de atraer de una manera clara la atención de lector con el fin de situarlo en un ambiente funesto.

PLORO.

Significado:

Su significado original es "dar gritos de dolor, gritar en voz alta", viniendo a constituir un mero sinónimo de clamare. De ello nos da testimonio Festo:

"plorare, flere, [inclamare] nunc significat, et cum praepositionibus implorare, i. e., inuocare: at apud antiquos plane inclamare.. Lex serui Tulli haec est" (6): "Si parentem puer uerberit, ast olle "plorassit paren<s>, puer diuis parentum sacer esto", id est <in>clamarit, dix<erit diem>", Fest. 260, 4 Müll.;

Evoluciona semánticamente hacia el campo de lugeo, fleo y lacrimo confundiéndose en ocasiones con ellos. Palabra expresiva como fleo, cuyo significado se ha debilitado. El sustantivo correspondiente es lacrima. En el siguiente texto ya se hace alusión al mismo tiempo al grito inclamare y al llanto fletu, dos de las características principales de este campo:

"endoplorato, implorato, quod est cum quaestione inclamare. Implorare namque est cum fletu rogare, quod est propie uapulantis", Paul. ex Fes. p.77 Müll.

De ahí llegamos a la conclusión de que PLORARE no es sino "llorar con fuertes gritos y quejas para expresar un dolor muy fuerte". Entrará en clara competencia con FLEO en la intensidad del llanto, ya que este verbo implica un llanto desmesurado e intenso muy adecuado al lamento femenino, a la vez que ambos se oponen a LACRIMARE, que sólo hace alusión al hecho de derramar lágrimas.

Todavía Séneca establece una diferencia entre PLORARE y LACRIMARE, y así afirma que ante la pérdida de un amigo lacrimandum est, non plorandum, Ep. 63,1, haciendo recaer la fuerza semántica sobre el segundo. Pero esta distinción no la realizaba la lengua popular que neutraliza claramente estos dos verbos, el hecho de que PLORO sea un verbo del habla popular explica el que se haya transmitido con más facilidad a las lenguas romances, frente a FLEO. Como verbo transitivo es propio de la poesía, turpe commissum, Hor. C. 3, 27, 38, quam multi talia plorent, Juv. 14, 150.

Derivados y compuestos: DEPLORO (cf. defleo) es transitivo, "lamentar algo amargamente" (aliquid), e intransitivo, "lamentarse", "quejarse" (de aliquo), es utilizado sobre todo por Cicerón, en otros autores su uso no es tan prolijo. IMPLORO, "hacer una llamada a, implorar, pedir entre lágrimas", cf. Cic., Flac. 2, 4: Quem enim alium appellem? quem obstester, quem implorem?. Compuesto frecuente y clásico puede llevar un objeto animado o inanimado.

Más raros resultan: PLORABILIS adjetivo propio de la poesía, PLORATUS, clásico: virginalem ploratum edere Cic., Tusc. 2, 9, 21. PLORATIO, PROLATOR (los dos

tardíos); COMPLORO es raro, de época imperial no aparece antes de época augústea (cf. "conqueri"): cum vivi motuique promiscue complorarentur Liv., 22, 55, 3.

Etimología:

Es dudosa, se puede confrontar con PLUO.

EN SENECA

Al ser un término de la lengua popular no parece muy del agrado de nuestro autor que trata de evitarlo (de este campo sólo encontramos deploro, en una ocasión TR. 1.026, e imploro en dos HOE. 253, 1.329). Es más, en dos de sus apariciones no lo hallamos solo, sino acompañando a queror, para enfatizarlo, por lo tanto no podemos asegurar que se utilice como un verbo independiente.

Dentro del coro de troyanas se afirma el consuelo que supone el llanto en común frente a la desolación que conlleva el venir a caer desnudo en un puerto después de cruzar el mar en una nave solitaria:

*ille deplorat queriturque fatum,
qui secans fluctum rate singulari
nudus in portus cecidit petitos:*

TR. 1026-27.

Se incluye además a imploro formando parte de una secuencia de tres verbos, con lo cual su significado y su importancia se diluye aún más. La nodriza nos señala el inquieto estado de ánimo de DEYANIRA al ver a Iole, que se puede resumir en tres verbos, queritur implorat gemit, HOE. 253.

Pedir llorando:

Sólo nos aparece un compuesto de ploro sin acompañar a otro verbo, precisamente en el momento en que HÉRCULES pide armas para darse muerte sin que nadie se atreva a entregárselas. Desea que no tenga que volver a implorar el orbe sus manos para salvarlo de otras nuevas fieras que puedan surgir. Pero, a diferencia del ejemplo anterior, imploro adquiere aquí más bien el significado de rogar:

*ita nulla saeuas terra concipiat feras
post me sepultum, nec meas umquam manus
imploret orbis, si qua nascentur mala*

HOE 1327-29

LACRIMA.

Significado:

Se sabe de la existencia de una forma antigua en Livio Andrónico, DACRIMA, según el testimonio de Paul. proveniente de Festo. p. 68. Müll:

dacrimas (l. dacru-?) pro lacrimis Liuius saepe posuit, nimirum quod Gaeci appellant dákryon;

Pero, a excepción de Festo, no hay ningún otro gramático que nos atestigüe esta forma. Se trata de una palabra antigua y muy usual, que se ha extendido en toda la Romania. Forma tardía es LACRIMUS m. y LACRIMUM n. con el significado de "lágrima", "savia de las plantas" y "clara del huevo". La grafía tardía LACHRIMA e, incluso con la influencia del griego, LACHRYMA no tiene más valor que la grafía de "sepulchrum".

Del sustantivo se ha formado LACRIMO, LACRUMO (lacrimas profundere), y en la época baja LACRIMOR (según lamentor, laetor?), en un sentido extenso significa "llorar", "derramar lágrimas, de dolor o de alegría", sin relación a los gritos en voz alta que se dan en el llanto. Viene a ser un sinónimo de fleo y ploro, menos extendido que ploro y más expresivo, cf. Séneca, Ep., 63, 1, y como tal lo adopta la lengua popular. COLLACRIMO, "llorar juntos o mucho", no es muy utilizado, aparece en Plauto y Terencio amén de Cicerón. ILLACRIMO, clásico pero no frecuente hasta después del período augústeo. SUPERLACRIMO, raro y tardío, vitis Col. 4, 24, 16. SUBLACRIMO, "llorar un poco", raro y tardío.

Como adjetivos son de destacar, LACRIMOSUS, "que hace llorar", poético de uso en la época postaugústea, Ov., funera lacrimosa MT. XIV, 746. Se toma también para el que llora: Lumina lacrimosa vino, (ojos que lloran de tanto beber) Ov. MT. X, 6. LACRIMABILIS, poético y postclásico, "digno de lágrimas, deplorable", LACRIMOSUS se emplea también en el mismo sentido, Scopulos lacrimosis vocibus implent Virg. AE. XI, 274. ILLACRIMABILIS, "inexorable, que no se deja vencer por las lágrimas, no llorado", (poético), cf. indefletus Ov. MT. VII, 611. LACRIMABUNDUS, "que rompe a llorar, lacrimoso, lloroso, que llora sin cesar", dice más que LACRIMANS, y más propio de época postclásica. En cuanto a sustantivos derivados tenemos LACRIMULA, diminutivo de escaso uso en el período clásico, non modo lacrimulam sed multas lacrimas uidere potuisti Cíc. Planc., 31, 76; LACRIMATIO, tardío, especialmente como enfermedad, oculorum lacrimatio Plin. 23, praef. 5, §9; id 11, 37, 54, § 147.

Etimología:

Hay un tema en -u- en el griego δάκρυ y un tema en "o" en el got. "tagr", irl. "der". Existe otra forma en *dr. inicial, en el V. H. A. "trahan", V. Sax. "trahni" (plural);

FRECUENCIAS:

LACRIMA

	ACT. I		ACT. II		ACT. III		ACT. IV		ACT. V		TO- TAL
	T	L	T	L	T	L	T	L	T	L	
HP				1	1				1		3
TR		2			3	2	1	2	1		11
PHO	1		1								2
MB			1		2				1		4
PHA	1		1		3				1		6
OE	3								1		4
AG					1		2	3	1		7
TH					1					2	3
BOB		4				1	5		4	1	15
OC	1	1	1	1	1					1	6
TO- TAL	6	7	4	2	12	3	8	5	10	4	61
	13		6		15		13		14		

Tr. 40

Lir. 21

LACRIMO

	ACT. I		ACT. II		ACT. III		ACT. IV		ACT. V		TO- TAL
	T	L	T	L	T	L	T	L	T	L	
HP									1		1
TR							2				2
PHA									1		1
AG						1					1
TO- TAL						1	2		2		5
					1		2		2		

Tr. 4

Lir. 1

ILLACRIMO

Sólo aparece una vez en TR. 615, acto III, en los Trímetros.

LACRIMAE ET MALUM:

Es muy estrecha la conexión existente entre estas dos palabras, malum acompaña preferentemente a lacrimae en una gran cantidad de ejemplos. Ello es debido al hecho de que lacrimae, en la mayor parte de los versos que hemos visto, en comparación con fleo, hace alusión más a un llanto en general, menos concreto y particular, lo que entronca al mismo tiempo con la propia referencia de malum a un tipo de desgracia no determinada, indeterminación que le viene acentuada además por su género neutro. La relación alcanza en algún ejemplo tales extremos que se llegan a equiparar en forma de hendiadís:

*cur me in penates obsidem inuisos datam
hostique nuptam degere aetatem in malis
lacrimisque cogis? profugus en coniunx abest*
PHA. 89-90.

MALUM Y LA MAGNITUD DE LAS DESGRACIAS

Este tipo de frases constituye un esquema reiterado varias veces mediante unas ideas fijas que Séneca nos hace recordar constantemente:

a) La desmesurada envergadura de las desgracias en todo su conjunto, lo que se recoge con la expresión tantum (quantum) malum.

b) La resistencia del héroe a dejarse vencer por ese mal, al que luego sucumbe, hecho que se manifiesta en términos tales como furtim, pudibunda, pudendum, puget, compesce, doma, indomitum, invictus, nescit (frente a didicit)...:

*uterque tacitus ora pudibunda obtegit
furtimque lacrimas fundit. in tantis malis
quid est pudendum? numquid Argivae impotens*
HF. 1178-80.

*AL. Compesce lacrimas saltem et aerumnas doma
malisque tantis Herculem indomitum refer*
HOE. 1374-75.

*quin ipsa tanti perucax clades mali
siccauit oculos, quodque in extremis solet,
periere lacrimae. portat hunc aeger parens*
OE. 57-59.

....AN. Quantum est Helena quod lacrimat malum!
TR. 926.

*quis uos per omem, liberi, sparsos domum
deflere digne poterit? hic durus malis
lacrimare uultus nescit.*
HF. 1228-29.

En estos últimos versos de HF. se observa mejor la diferencia entre un deflere, alusivo al lamento por una muerte muy íntima, como es al de su descendencia, y un lacrimare que no alude sino a una incapacidad propia de un corazón que ha olvidado llorar. En los siguientes se observa algo similar pero esta vez los campos se han colocado en orden inverso, en la idea de que un héroe, que nunca a vertido lágrimas ante ninguna desdicha, ahora lamenta con especial y profundo pesar su presente destino:

*inuietus olim uoltus et numquam malis
lacrimas suis praeberere consuetus (pudet)
iam flere didicit. quis dies fletum Herculis,
quae terra uidit? siccus aerumnas tuli.*

HOE. 1266-69.

Se recurre incluso a la mitología para comparar el propio infortunio:

*formam lacrimis aptate meis
resonetque malis aspera Trachin.
Cypria lacrimas Myrrha tuetur,*

HOE. 194-96.

O se hace referencia a la falta de tiempo para poder lamentar tamañas desgracias:

*non uacat istis lacrimare malis:
te, magne parens, fient Iliades.*

AG. 654-55.

FERRE LACRIMAS.

La conjunción de ambos términos aparece en dos ocasiones, la primera cuando HECUBA, al llorar su destino de manera semejante a la de IOLE y a la de ALCMENA, en medio de su incertidumbre, no sabe dónde ir, ni qué hacer, ni por qué o quién llorar:

*optata uelis maria diffusis secet
secura classis. concidit uirgo ac puer,
bellum peractum est. quo meas lacrimas feram?*

TR. 1166-68.

La segunda cuando YOCASTA dirige las lágrimas a su hijo POLINICES para que no luche contra su hermano. El mismo verbo vuelve a aparecer en el mismo tiempo:

*ad te preces nunc, nate, maternas feram,
sed ante lacrimas. teneo longo tempore*

PHO. 500-01.

FLEO.

Significado:

Verbo antiguo clásico, equivale a "llorar de dolor y sufrimiento", para aliviar la aflicción con abundantes lágrimas, con o sin fuertes gritos. Implica un abatimiento o emoción, (enternecimiento), con un llanto muy fuerte como el de las mujeres: ne fle, mulier! Plaut. Ep. 4, 2, 31, fletus mulierum Cic. Puede encontrarse como un transitivo, "llorar por, lamentar a una persona o cosa", sobre todo en poesía y en prosa postaugústea. Según Servio (AE. XI, 59) equivale a ὀδύρομαι.

Pertenece sobre todo a la lengua escrita frente a ploro, más popular, los gramáticos lo diferencian de lacrimo y ploro cf. Differ. ed. Beck, p. 66:

Lacrimare levis strictura cordis est, flere grauioris affectus est, plorare uiolentioris;

Con todo el propio Servio nos minimiza esta diferencia, Serv. AE. VI, 427:

Sane ploratus tantum lacrimarum est, planctus tantum uocum, fletus ad utramque pertinet, quae plerumque confundunt poetae.

La neutralización en el significado viene ya desde época muy temprana, así Ennio A. 103 lo emplea junto a lacrimo sin que el sentido difiera mucho, "maerentes, flentes, lacrimantes". Cicerón lo equipara a lamentor, Lapides mehercule omnes flere et lamentari coegisses, Cic. de Or. 1, 57, 245. Y en época más tardía cf. Ov. MT. 7, 683: Flentibus haec lacrimans heros memorabat, al lado de MT. 14, 305: Flentem flentes amplectimur.

Semejante neutralización sufre su derivado FLETUS-us (clásico y utilizado generalmente en plural) con otra serie de sustantivos, nemo me lacrimis decoret nec funera fletu Faxit, Enn. ap. Cic. Tusc. 1, 15, 34, quod usque eo visum est indignum, ut urbe tota fletus gemitusque fieret, Cic. Rosc. Am. 9, 24, lugubris lamentatio fletusque maerens, Cic. Tusc. 1, 13, 30, fletu cum singultu, Cic. Planc. 31, 76, prae fletu et dolore, Cic. Att. 11, 7, 6, Clamore ac fletu omnia compleri, Caes. B.G. 5, 33.

Sus compuestos verbales son DEFLEO, "llorar por una persona o cosa", viene a ser sinónimo de deploro, etulo, ploro, lacrimo, lamentor, fleo, utilizado ya en época clásica. Equivale asimismo a "llorar mucho o violentamente", pero en este sentido es muy raro y se equipara con EFFLEO, muy escaso y tardío. En cuanto a AFFLEO (según ARRIDEO), "llorar ante algo", baste decir que ya lo emplea Plauto Pers. 1, 3, 72, Poen. 5, 2, 148.

Como derivados disponemos de FLEBILIS, clásico, viene a significar "digno de ser llorado, lamentable, commoverdor", y con un uso poético y más escaso "que hace llorar o provoca el llanto". En época clásica significa también "lloroso, triste, afligido"; FLETIFER (Aus. Idyll. 6, 74);

Etimología:

Ernout y Meillet lo hacen pertenecer a un grupo menos expresivo cuyas formas varían de una lengua a otra, cf. en latín mismo, flagito, fligo y fuera V. Isl. "belia" (mugir) y "bylia" (resonar fuertemente), V. H. A. "bellan" (ladrar), lit. "bilóti" (hablar), skr. "bhasati" (el ladra) y "bhasate" (habla), gr. φληναφος (charla).

Otra etimología es la que relaciona esta palabra con el griego φλῦω y latín fluo, fluvius, etc. LACRIMA, LACRIMO han eliminado poco a poco el canoi de "fleo".

FRECUENCIAS:

	HF.	TR.	PHO.	ME.	PHA.	OE.	AG.	TH.	HOE.	OC.	T.
FLEO	2	11	1	1	3	1	2	3	18	4	46
FLETUS	2	12	2	1	3	2	1	1	7	4	35
FLEBILIS	1	4	1		4	2	1		6	2	21
DEFLEO	3					1	2	1	2	6	15
Total	8	27	4	2	10	6	6	5	33	16	117

Hay uno más respectivamente en PHA. y en HOE. en otras lecturas de manuscritos.

FLE.

ACTO	I		II		III		IV		V		
	TR	L	TR	L	TR	L	TR	L	TR	L	
HF.		1	3	1					3		8
TR.		5	1		12		1	1	7		27
PHO.	1		3								4
ME.					1				1		2
PHA.					2		6	1	1		10
OE.	2				1				3		6
AG.				1		2		2	1		6
TH.	1						1			3	5
HOE.		6	1	3	1	2	6	1	8	5	33
OC.	4	4	3		2				3		16
TO.	8	16	11	5	19	4	14	5	27	8	117
	24		16		23		19		35		

Trim.: 79 Lir.: 38

	ACT I	ACT II	ACT III	ACT IV	ACT V	TOTAL
TR	1	1	1	1	1	5
PHD	1		2			3
MR					1	1
PR				3		3
AG			1		1	2
TH				1		1
ROB	2	2	1	2	4	11
GO	1	1			1	3
TOTAL	6	5	4	6	7	28

Tr. 25

Ltr. 23

FLETUS

	ACT I	ACT II	ACT III	ACT IV	ACT V	TOTAL
TR	1	1	1	1	1	5
PHD	3	2	6	1	1	13
MR		1				1
PR			1	1	1	3
AG	1				1	2
TH					1	1
ROB	2	1		3	1	7
GO	1		1			2
TOTAL	7	4	8	5	4	28

Tr. 26

Ltr. 9

FLETUS CAUSA.

Estas dos palabras están más en conexión que lacrimarum ... causa. Ya el coro nos advierte que para las troyanas cada día conlleva un nuevo motivo de duelo:

*sed noua fletus causa ministrat.
Ite ad plactus,*

TR. 78-79.

Las palabras de ESTROFIO, al llegar a la casa de AGAMENÓN y preguntarse por el motivo del llanto que sale de ésta, son :

*Quaenam ista lacrimis lugubrem uultum rigat
pauetque maesta? regium agnosco genus.
Electra, fletus causa quae laeta in domo est?*

AG. 922-24.

Del mismo modo en la monodia de TIESTES se varían los versos anteriores mediante conceptos más o menos sinónimos para manifestar cuál es ese miedo que embarga al protagonista y le hace llorar:

*Nolo infelix, sed uagus intra
terror oberrat, subitos fundunt
oculi fletus, nec causa subest.*

TH. 965-67.

..... ?:

Otra manera de inquirir sobre la razón que lleva al llanto será mediante las típicas estructuras interrogativas que Séneca utiliza con un cierto dramatismo.

quis fremitus aures flebilis pepulit meas?

PHA. 850

*Quae uox ab altis flebilis tectis sonat
strictoque uecors Phaedra quid ferro parat?*

PHA. 1154-55.

Unde iste fletus? unde in has lacrimae¹³ genas?

HOE. 1265.

FLE. Y EL AMOR.

Podemos observar, aunque no muy frecuentemente, que el amor puede ser la causa de un llanto desconsolador, como el de DEYANIRA, engañada y desatendida por su

marido. Su estado de ánimo es descrito por Séneca de manera habitual en el caso de otras protagonistas enamoradas:

*incurrit, errat, sistit, in uultus dolor
processit omnis, pectori paene intimo
nihil est relictum; fletus insequitur minas.
nec unus habitus durat aut uno furit*

HOE. 247-50.

Típica también es la invocación a los dioses para que la ayuden en su pasión:

*precibusque Amoris horridi matrem colam.
Vos, quas paternis extuli comites focis,
Calydoniae, lugete deflendam uicem.*

HOE. 580-82.

Orfeo y Eurídice:

De igual manera llora ORFEO y todo el orbe la pérdida de EURÍDICE:

*deflent Eumenides Threiciam nurum,
deflent et lacrimis difficiles dei,*

HF. 577-78.

*et qui fronte nimis crimina tetrica
quaerunt ac ueteres excutiunt reos
flentes Eurydicen iuridici sedent.*

HF. 579-81.

También hallamos en HOE. otra alusión a ORFEO que busca consuelo en su canto:

*Tunc solamina cantibus
quaerens flebilibus modis
haec Orpheus cecinit Getis:*

HOE. 1090-92.

Una expresión parecida es la comentada ya antes, al lamentar el coro de mujeres de Ecalia las desgracias de su ciudad. Se hace referencia a la desolación de lo que antes era una ciudad, en cuyo terreno ahora arrasado un pastor de Tesalia toca la flauta con sonido lúgubre:

*indocta referens carmina fistula
cantu nostra canet tempora flebili;*

HOE. 129-130.

DEPLEO

	ACT I	ACT II	ACT III	ACT IV	ACT V	NO.
BF	2				1	3
GH	1					1
AG				1		2
TR	1					1
ROH	1	1				2
OC	2	2			1	6
TR	3	5	3	1	1	15
TOTAL	8	3	1	1	2	

Tr. 8

Lfr. 7

PLEBILIS

	ACT I	ACT II	ACT III	ACT IV	ACT V	NO.
BF			1			1
TR		1	2	1		4
PHO		1				1
LEIA			1	2	1	4
GB			1		1	2
AG			1			1
ROH	3		2	1		6
OC	1		1			2
TR	1	3	2	7	3	21
TOTAL	4	2	10	4	1	

Tr. 14

Lfr. 7

DEFLEO

El significado de ese verbo viene a equipararse al de fleo, pero intensificado vendría a equivaler a llorar copiosamente, en abundancia. Poco abundante en las tragedias (sólo quince veces) en comparación con las otras palabras de su campo. Además, de esas apariciones seis pertenecen a OC., hallándose en las restantes obras más diseminado, como puede observarse en el cuadro.

Sólo cabe resaltar su concentración en los dos primeros actos de OC., la excesiva utilización en esta parte puede estar en relación con el carácter fuertemente personal del llanto de la protagonista por su familia y no dependería exclusivamente del dramatismo del fragmento, ya que éste lo podemos hallar en otras escenas de las diferentes tragedias. Es de mencionar su elevada frecuencia en las partes más líricas, en mayor proporción (frente a las veces que se nos muestra en los trímetros) que otras palabras de su mismo campo semántico. Se pueden destacar estas particularidades en las tragedias:

CARÁCTER FUERTEMENTE PERSONAL Y PARTICULAR (frases hechas).

Hemos afirmado ya reiteradamente que fleo, excepto en los casos de neutralización, destaca por su fuerza expresiva, como representante del más puro dolor personal. Pues bien, defleo, tiende a acentuar este carácter íntimo de fleo, realzando aún más su expresividad.

Ello se deja notar en el gran número de adjetivos o pronombres personales que acompañan a este verbo, en una proporción más elevada a la de las restantes palabras analizadas. Generalmente, siguiendo la tónica de fleo, suele referirse a personajes muy allegados, cuya pérdida es muy sentida. No hay que olvidar que ya sólo el añadido del adjetivo o el pronombre personal viene a ser un manera de intensificar, ya que el adjetivo posesivo y a veces el pronombre son meramente opcionales a la hora de construir una frase.

Adjetivo o pronombre posesivo:

La pareja deflere suos nos aparece en dos ocasiones:

*magis exurunt quos secretae
lacerant curae,
iuuat in medium deflere suos.*

AG. 665-66.

[nondum Thyestes liberos deflet suos?]

TH. 58

Pasamos al adjetivo posesivo neutro en dos escenas de la misma tragedia, una en boca de OCTAVIA, Quis mea digne deflere potest/ mala? OC. 914-15, en su acostumbrado lamento, la otra en boca de AGRIPINA, profundamente amargada por el intento de asesinato de su hijo contra ella:

*nox illa qua naufragia defleui mea;
comitum necem natique crudelis nefas
deflere uotum fuerat-haud tempus datum est*
OC. 602-04.

Pronombre personal en nominativo:

DEYANIRA exhorta a las mujeres de Etolia a que lloren su lamentable suerte:

*Uos, quas paternis extuli comites focis,
Calidoniae, lugete deflendam uicem.*
HOE. 581-82.

Dativo agente o de interés:

En los siguiente ejemplos domina de una manera clara la primera persona, ya sea del singular o del plural, sin que las construcciones varíen mucho. En OC. se emplea también la forma del gerundivo con un complemento agente en dativo, el paralelismo de estos versos se basa asimismo en la utilización de semper:

*Semper genetrix deflenda mihi,
prima meorum causa malorum,*
OC. 10-11.

*..... Tu quoque extinctus iaces,
deflende nobis semper, infelix puer.*
OC. 166-67.

De nuevo el adverbio semper (clara muestra de una construcción reiterativa), ahora en las palabras con las que EDIPO se queja de que sólo él, sin saber por qué, permanece incólume a tantos males que acosan a su pueblo. Se sigue haciendo referencia a la muerte, esta vez la de un pueblo entero. Aunque un poco lejos de defleo, se introduce asimismo un dativo de interés:

*mihi parcat uni? cui reseruamur malo?
inter ruinas urbis et semper nouis
deflenda lacrimis funera ac populi struem
incolumis asto-scilicet Phoebi reus.*
OE. 31-34.

Sigue señalando OCTAVIA el desamparo que supone para ella la pérdida de su hermano, sirviéndose del mismo dativo:

*raptos prohibet lugere timor
fratrisque necem deflere uetat,
in quo fuerat spes una mihi*
OC. 66-68.

FRASES HECHAS (interrogativas retóricas).

Al igual que el adjetivo o el pronombre posesivo, la interrogación retórica viene a ser otro modo de intensificar el dolor particular.

Primum.....extremum (summum) deflere:

Los dos ejemplos siguientes, meras variantes de los anteriores, corresponden el primero al párodo de un segundo coro de prisioneras troyanas del acto tercero de AG. y el segundo a las palabras de dolor de IOLE en HOE.:

*Quid nunc primum, dolor infelix,
quidue extremum deflere paras?*

AG. 649-50.

*quae prima querar? quae summa gemam?
pariter cunctas deflere iuuat,*

HOE. 181-82.

Digne deflere posse:

Expresión a la que sólo se recurre dos veces, la primera, como hemos señalado, cuando los ojos de HÉRCULES no son capaces ni siquiera de verter lágrimas por la muerte de sus hijos, quis uos per omnem, liberi, sparsos domum, deflere digne poterit? HF. 1227-28. La segunda para indicarnos cómo OCTAVIA asimismo no sabe ya el modo de lamentar su propio destino, demasiado desdichado como para que alguien lo pueda llorar como merece. Se hace mención de la libertad de los pájaros y especialmente de la del ruisñor:

*regnat mundo tristis Erinys.
Quis mea digne deflere potest
mala? quae lacrimis nostris questus
reddere aedon?*

OC. 913-16.

Con otro vocablo de la misma etimología que dignus (decet), pero con una estructura completamente diferente, oímos las palabras de HÉRCULES:

*'nunc es parens Herculeae: sic stare ad rogam
te, mater' inquit, 'sic decet fieri Herculem.'*

HOE. 1738-39.

Variaciones sobre esta estructura:

Aunque no con idéntico esquema, podemos toparnos con otros ejemplos parecidos, como el momento en el que se anuncia (a modo de engaño) la fingida boda entre POLIXENA y PIRRO:

..... . Troades conubia,
celebrate digne: planctus et gemitus sonet:
 TR. 902-03.

Estructura muy aproximada a la de OC. viene a ser la de AG., pero esta vez es el coro el que hace referencia a las desmesuradas desdichas de CASANDRA. Le asegura a la hija de Hécuba que ni el ruiseñor, ni el ave Bistonía, serán capaces con sus quejas de poder lamentar como se merece la desgracia de la casa de Príamo:

*furta mariti garrula narrat,
 lugere tuam poterit digne
 conquesta domum,*
 AG. 675-77.

Poco antes, dirigiéndose también a CASANDRA, le ha advertido de su incapacidad para soportar tan grandes desgracias por muy esforzada que se muestre:

*Nec tu, quamvis dura uirago
 patiensque mali,
 poteris tantas flere ruinas.*
 AG. 667-69.

En algunos de estos ejemplos se utiliza possum, en especial el futuro en segunda o en tercera persona.

Mediante este recurso Séneca ha hecho referencia a la desafortunada suerte de OCTAVIA, CASANDRA, POLÍXENA, y ahora de IOLE, (quien seguirá aludiendo a las aves como símbolo de su llanto):

*nec plura dedit pectora Tellus,
 ut digne sonent verbera fatis*
 HOE. 183-84.

Con un cambio de adverbio se expresa el llanto de TESEO por su hijo, arrepentido por haber deseado la muerte de un inocente:

*occidere uolui noxium, amissum fleo.
 NVN. Haud flere honeste quod uoluit potest.
 PHA. 1117-18.*

FLEBILIS

El significado de este adjetivo viene a ser el de "digno de ser llorado, lamentable, deplorable, lastimoso, que hace llorar, conmovedor, afflictivo". También puede equivaler a maestus o tristis. Como puede observarse, su semántica es amplia y moldeable a las circunstancias, sin embargo cuando Séneca recurre a flebilis lo encaja siempre dentro de unos contextos determinados, siendo propio de los siguientes campos.

DEL GRITO Y DEL GEMIDO.

Se puede decir que viene a ser un determinante cuyo fin es matizar aquellas expresiones que, aunque manifiestan de un modo claro el lamento y el sufrimiento, no llevan consigo implícita la idea del llanto, y sobre todo de ese llanto amargo propio de las situaciones más trágicas.

Son tipos de palabras como planctus, clamor, questus, vox, fremitus: matres Latinae flebiles planctus dabant OC.720, VL. Cessatis et uos flebilis clamor mouet TR.678, Regina, dum tu flebiles questus cies PHO.387, Scythia gemente flebilis gemitus mihi/ non excidisset HOE.1379, (cf. Horacio flebiliter gemens CA. IV.12.5), Quae uoxⁿ ab altis flebilis tectis sonat PHA.1154, Quis fremitus aures flebilis pepulit meas? PHA.850.

DEL CANTO.

Se centran los ejemplos en la tragedia de HOE., en el párodos de las MUJERES DE ECALIA, cantu nostra canet tempora flebili HOE.130, en la alusión al mito de FILOMELA y PROCNE, natumque sonat flebilis Arthis HOE.200, o al de ORFEO, cantu Tartara flebili /..... uicit HOE.1064, quaerens flebilibus modis/ haec Orpheus cecinit Getis HOE.1091, (cf. Horacio CA. II.9.9).

DE LA MUERTE Y EL MUNDO QUE LE RODEA.

Siguiendo la tónica de fle. en su estrecha relación con la muerte y su llanto por los seres más queridos, flebilis se va a unir a palabras que aluden a ella de una manera más o menos indirecta.

Acompaña a un lugar tan fúnebre como el Averno, ipsoque magis flebile Auerno PHA.1147, sin faltar la mención de la terrible peste que asola Tebas, scelus ruina, flebili patriae dabis? OE.941, o a la propuesta de AGAMENÓN de derramar sangre de un animal y no humana en el sacrificio a AQUILES, en su intento de salvar a POLÍXENA, fluatque nulli flebilis matri cruor TR.297.

Otro sacrificio es el que se tiene que hacer para salvaguardar a Tebas, un sacrificio de muerte lamentable según se refleja en el rostro de CREONTE, etsi ipse uultus flebiles praefert notas,/ exprome cuius capite placemus deos OE.509 y sts..

DEL LLANTO DE LOS PADRES POR SUS HIJOS.

La primera tragedia en la que oímos este tipo de lamento es en HF. 640 y sts., en el momento en que TESEO exhorta a MEGARA y a ANFITRIÓN a que cambien su quejumbroso rostro, ya que su hijo está sano y salvo, Flebilem ex oculis fuga, / regina, uultum, tuque nato sospite 640.

Entre otros ejemplos resaltamos ya el inútil sacrificio de ASTIANACTE, flebilis aliquid Hectoris magni nece TR.784, al que califica también de flebile matris furtum miserae TR.706, ya la injusta muerte HIPOLITO, NVN. Hippolytus, heu me, flebili leto occubat PHA.997.

Siguiendo con las madres que lloran por sus hijos, contemplamos a NÍOBE, convertida en piedra, Stat nunc Sipyli uertice summo / flebile saxum AG.377, Me uel Sipylum flebile saxum / fingite, superi, HOE.185. Asimismo en el apartado de arriba hemos visto matres latinae flebiles planctus dabant OC. 720.

En un ámbito un poco alejado de los anteriores ejemplos un soberano y padre a la vez, CLAUDIO, unido en un lamentable e incestuoso matrimonio con su sobrina, trajo la ruina a toda su descendencia, genitamque fratris coniugem captus sibi / toris nefandis flebili iunxit face, OC.141.

PLANGO.

Significado:

El significado original de este verbo es el de golpear, especialmente el pecho o la cabeza en aquellas manifestaciones propias del duelo. Y así lo encontramos en la época clásica: qui multis inspectantibus caput feriebas, femina plangebas Cic. aer. alien. Mil. Frag.; laniataque pectora plangens Ov. MT. 6, 248. Ya en época postclásica, postaugústea, viene a identificarse con ese mismo dolor que motivaba los mencionados golpes, equivaliendo a "lamentar(se) en voz alta, quejarse e incluso llorar".

Derivados y compuestos son PLANGOR, PLANCTUS -us, hallado en todas las lenguas romances menos en rumano y otras formas menos usuales; PLANCTIO; PLANCTUOSUS (según luctuosus); PLANCTIGER; PLANGIMONTIUM (Vict. Tonn, por analogía con tristimonium); COMPLANGO, que queda en las lenguas romances, M. L 2100; DEPLANGO, formado sobre "defleo, deploro", del cual es sinónimo poético y de uso muy escaso: Cadmeia palmis Deplanxere domum Ov. MT. 4, 546; 14, 580; bisque septenos gregem/deplanxit una Sen. HOE. 1850-1.

Etimología:

La raíz, del IE. *plag, *plak, nos muestra un presente radical atemático con una alternancia k/g: gr. πλάττω (de *plak-yo) (golpeo, hiero), y un doblete en sonora, πλάζω (golpeo), que los antiguos señalan en eolio y que figura ya en Homero. En latín presenta la particularidad de un infijo nasal (cf. clangor), echado de menos en PLAGA, que se explica por un préstamo tomado del gr. dorio por el Sur de Italia.

FRECUENCIAS

PLANCTUS

	ACT. I	ACT. II	ACT. III	ACT. IV	ACT. V	NO. TOTAL
T	I	II	III	IV	V	TOTAL
BP				1		1
TR	1	5				7
DELA				1		1
TR					1	1
RODR					1	1
OC	1		1	1	5	9
TO-	1	6	1	3	1	2
TAL	7		1	4	7	21

Tr. 12

Ltr. 9

PLANGO

	ACT. I	ACT. II	ACT. III	ACT. IV	ACT. V	NO. TOTAL
T	I	II	III	IV	V	TOTAL
BP				1		1
AO				1		1
HOB					4	4
OC			1			1
TO-			1	2		7
TAL			1	2	4	7

Tr. 1

Ltr. 6

IMBER COMO LLANTO (repentino, abundante, incontrolable).

A pesar de que hace referencia a la lluvia, imber puede en determinados contextos, por medio de una metáfora, aludir al llanto, mejor aún, a las lágrimas y precisando todavía más a un torrente de lágrimas. Como es natural en su sentido trasladado nos lo encontramos escaso número de veces, pero significativas. Ya hemos mencionado en numerosas ocasiones el gusto de Séneca por aquellas frases hechas o tópicos y en este caso no podía ser diferente, con la repetición no sólo de la palabras, sino también de un mismo esquema. Ante su posible matrimonio con PIRRO, a POLIXENA se le vierte un río de lágrimas de su vencido rostro, indicio de un ansia vehemente por escapar de esta vida:

*remitte funus- inrigat fletus genas
imberque uicto subitus e uultu cadit:*

TR. 965-66.

Tremendamente patético es el relato del mensajero acerca de cómo EDIPO decidió arrancarse los ojos, narración en la que se observan muchos puntos de contacto con los versos anteriores. En primer lugar se expresa un deseo de que venga la muerte, en segundo lugar el adjetivo subitus, que da ese carácter de espontaneidad a un llanto torrencial y abundante, por otra parte la expresión (ir)rigat fletu genas, (a la cual ya nos hemos referido al hablar de fleo), acompañada del campo semántico del rostro, vultus.

*exemptus erres: morere, sed citra patrem.
cunctaris, anime? subitus en uultus grauatur
profusus imber ac rigat fletu genas-
et flere satis est? hactenus fundent leuem
oculi liquorem? sedibus pulsí suis
lacrimas sequantur: hi maritales statim*

OE. 951-56.

Nótese la abundante representación del campo semántico de las lágrimas, en palabras como imber, fletu, flere, liquorem y, por supuesto, lacrimae. Remarcamos, dentro del mismo relato del mensajero, una composición parecida más truculenta: rigat ora foedus imber et lacerum caput/ largum reuulsis sanguinem uenis uomit OE. 978-79. Vuelve una y otra vez Séneca a hacer hincapié sobre la misma idea, del llanto que coge de sorpresa, sirviéndose continuamente de los mismos términos o similares, como en la famosa monodia de TIESTES, en la que el protagonista, al igual que POLIXENA y EDIPO, se ve abrumado por desgracias que se le escapan: inter subitos stetit horrores./ imber uultu nolente cadit TH. 949-50.

COMPARACIONES.

Amén de las metáforas, advertimos también su uso también en las comparaciones, en este caso de estados de ánimo con fenómenos de la naturaleza. Así las lágrimas que riegan los ojos de FEDRA son como el rocío, que con su tibia lluvia cubre las cumbres del TAURO:

*Lacrimae cadunt per ora et assiduo genae
rore irrigantur, qualiter Tauri iugis
tepido madescunt imbre percussae niues.*

PHA. 381-83.

LA MANIFESTACIÓN DEL DOLOR

2.2 ASPECTOS GENERALES

1. UTILIZACIÓN EN LOS CLÍMAX.

GEM.

Resulta un tanto curioso el uso de este campo como parte de una construcción estilística en la que constituye el culmen de una serie de verbos o simplemente un escalón muy significativo, sobre todo en acciones muy rápidas, cargadas de nerviosismo, yuxtapuestas entre sí y que a veces se repiten o varían, tal es la descripción que se nos hace de ANDRÓMACA y DEYANIRA:

*scrutare matrem: maeret, illacrimat, gemit
sed huc et illuc anxios gressus refert
missasque uoces aure sollicita excipit:*

TR. 615-17.

*pallor ruborem pellit et formas dolor
errat per omnes; queritur, implorat, gemit.*

HOE. 252-53.

Estos "clímax" constan de tres verbos consecutivos, llegando a estar formado alguno de hasta cuatro:

*haeret: minatur, aestuat, queritur, gemit.
quo pondus animi uerget? ubi ponet minas?*

ME. 390-91.

O en su defecto los sustantivos pueden sustituir a los verbos:

*Quicumque hymen funestus, inlaetabilis
lamenta caedes sanguinem gemitus habet,
est auspice Helena dignus.*

TR. 861-63.

Este recurso estilístico a veces no termina al final de un verso, desbordándose entonces en forma de encabalgamiento:

*ubi natus, ubinam est? certa si uisus notat,
reclinis ecce corde anhelante aestuat;
gemit: peractum est. membra complecti ultima,
o nate, liceat; spiritus fugiens meo*

HOE. 1338-1341.

Una manera de acentuar la expresividad de esta figura es hacerla acompañar de una frase interrogativa, del tipo ya visto, quae prima querar? quae summa gemam HOE. 181:

*quod tam ferum, tam triste bis quinis scelus
Mars uidit annis? quid prius referens gemam,
tuosne potius, an tuos luctus, anus?*

TR. 1057-59.

Fleo-gemo:

Construcción típica será la de flentes-gementes¹⁶, tanto en plural como en singular:

*dum et mater habeat-urguet exilium ac fuga:
iam iam meo rapiuntur auulsi e sinu,
flentes, gementes - osculis pereant patris,
periere matris. rursus increscit dolor*

ME. 948-51.

*et chalybe uoltus et uaga Symplegade
uictus minas infregit et lacrimam expulit
flentem, gementem, summe pro rector poli,
me terra uidit, quodque me torquet magis,*

HOE. 1273-76.

Aunque no tan estrechamente unida como en los ejemplos anteriores, la encontramos asimismo en OC.:

*exposita rostris capita caesorum patres
uidere maesti, flere nec licuit suos,
non gemere dira tabe polluto foro,*

OC. 510-12.

Se recurre por otra parte a ingemo en los últimos momentos de la vida de HÉRCULES, cuando se siente vergüenza incluso de derramar lágrimas ante la nobleza de la muerte del héroe:

*nobis quoque ipsis, pemo periturum ingemit:
iam flere pudor est; ipsa quam sexus iubet*

HOE. 1687-88.

Otras variantes en las que este campo entra a formar parte de una cadena sumamente expresiva tendente a un punto máximo, aunque no constituya en este caso el último término, son:

*oculique uix se sedibus retinent suis;
uiolentus audax uultus, iratus ferox
iamiam eruentis; gemit et dirum fremens
manus in ora torsit. at contra truces*

OE. 959-62.

*uultus furore toruus atque oculi truces,
gemitus et altum murmur, et gelidus uolat
sudor per artus, spumat et uoluit minas*

OE. 921-23.

En el verso 1832 de HOE. la secuencia se debe al recurso basado en una clara aliteración en "g" y en "n", en las palabras del coro a ALCMENA:

*non est gemendus nec gravi urgendus prece,
uirtute quisquis abstulit fatis iter:*

HOE. 1833.34.

Se puede observar claramente cómo las formas gemit y gemam se adaptan de una manera muy clara a la terminación de trimetro yámbico, debido a que la "e" breve de gem viene a ser muy apropiada para la segunda tesis del tercer pie. Por otra parte la expresión flentes gementes ocupa de por sí más del primer pie.

QUER.

Generalmente cuando este campo aparece en alguna construcción de "clímax" no suele constituir, a diferencia de gemo, el punto extremo de tal esquema, y ello es debido a que su carga efectista no es tan fuerte como la de otros campos semánticos similares. De ahí que sólo constituya un mero escalón en la gradación expresiva, como hemos observado en la queja de IOLE: quae prima querar? quae summa gemam?/ pariter cunctas deflere iuuat¹⁸ HOE. 181-82. La NODRIZA nos ha descrito el estado anímico de DEYANIRA de la siguiente manera: queritur implorat gemit¹⁹ HOE, 253. Presintiendo alguna desgracia TIESTES no se explica las causas de esa inquietud que le embarga y le empuja a quejarse desdichadamente:

*libet infaustos mittere questus,
libet et Tyrio saturas ostro
rumpere uestes, ululare libet.*

TH. 954-56.

Angustia que se convierte en perturbación e incertidumbre al enterarse de que ATREO ha sacrificado a sus hijos:

*TH. Hoc est deos quod puduit, hoc egit diem
auersum in ortus. quas miser uoces dabo
questusque quos? quae uerba sufficient mihi?*

TH. 1035-37.

LACRIM.

Hemos visto en este campo algunas estructuras en forma de clímax, sin embargo una de las más claras la constituye la ya aludida y protagonizada por ULISES, cuando intenta aprovecharse del nerviosismo de ANDRÓMACA para averiguar dónde ha escondido a su hijo, scrutare matrem: maeret, illacrimat, gemit TR. 615. Illacrimat se halla en el medio de los tres verbos que constituyen la gradación del clímax, idéntica situación a la de lacrimae cuando TESEO muestra su estupor ante las señales de dolor y duelo provenientes de su casa:

*Quis fremitus aures flebilis pepulit meas?
expromat aliquis. Luctus et lacrimae et dolor,
in limine ipso maesta lamentatio?*

PHA. 850-52.

Ahora la subida del nivel emotivo no se consigue con la yuxtaposición de sustantivos o verbos, sino de frases interrogativas, en las que asimismo feram lacrimas sólo constituye la primera gradación:

..... *quo meas lacrimas feram?*
ubi hanc anilis expuam leti moram?
natam an nepotem, coniugem an patriam fleam?
an omnia an me?.....

TR. 1168-71.

Se nos presenta también el esquema contrario, primero un compuesto de fleo y luego lacrimas (cf. Quis mea digne ... OC. 914-16). El clímax se puede conseguir también mediante la repetición del mismo grupo semántico en frases diferentes lacrimas, lacrimat, lacrimat:

..... *Nunc hanc luctibus paulum tuis,*
Andromacha, omissis flecte - uix lacrimas queo
retinere. AN. Quantum est Helena quod lacrimat malum!
cur lacrimat autem? fare quos Ithacus dolos,

TR. 924-27.

SONO

De todas las palabras analizadas es claro que hay algunas que en su carga semántica comportan más que otras la idea del sonido que produce el llanto. A pesar de llevar implícito este ruido, no obstante van acompañadas del verbo sono o un derivado. Al fin y al cabo no se trata sino de un pleonasm que enfatiza más la expresión a la vez que aumenta el dramatismo. Por otra parte el sonido del llanto humano se relaciona con el de la naturaleza y ambos se funden de modo complementario. Séneca recurre al sonido de los animales, de las multitudes, de los dioses de los infiernos y de los cielos, de la naturaleza, de las armas, de las ciudades, etc.

Gem.

Sono y su campo semántico suelen acompañar muy a menudo, más o menos directamente, a este campo, reforzándolo de una manera muy clara. Ejemplos de este tipo de construcciones los tenemos en:

hic uultur, illic luctifer bubo gemit
omenque triste resonat infaustae strigis.

HF. 687-88.

..... *Ilium uobis modo,*
mihi cecidit olim, cum ferus curru incito
mea membra raperet et graui gemeret sono
Pellacus axis pondere Hectoreo tremens.

TR. 412-15.

*celebrate Pyrrhi, Troades, conubia,
celebrate digne: planctus et gemitus sonet.*
TR. 901-02.

*cum duo montes, claustra profundum,
hinc atque illinc subito
impulsu uelut aetherio gemerent sonitu.*
ME. 342-44.

Es de destacar en los tres últimos ejemplos la cercanía de los campos de gem. y son., que terminan cerrando el verso. Más separado se encuentra sono de gemo en HF. 687-88 (ya citado mas arriba) y en los siguientes versos de TH.:

*haeret palude: talis est dirae Stygis
deformis unda quae facit caelo fidem.
hinc nocte caeca gemere feralis deos
fama est, catenis lucus excussis sonat*
TH. 666-69:

Cuando ASCANIO mata al ciervo que sin saberlo pertenecía a la hija de Tyro, SILVIA, Virgilio nos describe, con estas mismas tres palabras dispuestas de diferente manera, el estado del animal herido:

*saucius at quadripes nota intra tecta refugit
successitque gemens stabulis, questuque cruentus
atque imploranti similis tectum omnes replebat.*
AE. VII 500-02

Lo que ha hecho Séneca es yuxtaponer las formas verbales, dándoles una mayor viveza y rapidez, postes lo emplea por tectum, por sinécdoque, y replebat sustituye a sonuere. Sin embargo también en HOE. se acude a una construcción con replet:

*delubra uasto trepida mugitu replet,
aut quale mundo fulmen emissum tonat,
sic ille gemitu sidera et pontum ferit,
et uasta Chalcis sonuit et uoces Cyclas*
HOE. 800-03

(Re)sonare lamentis:

Expresión que sólo nos aparece dos veces y en dos contextos muy diferentes pero de la misma estructura sintáctica. En el llanto compartido como consuelo a las penas, uno de los tópicos del coro de troyanas, oímos:

*Dulce maerenti populus dolentum,
dulce lamentis resonare gentes;
lenius luctus lacrimaeque mordent,*
TR. 1009-11.

Tras arrepentirse de provocar la muerte de su hijo, TESEO se vierte en lágrimas y pide que todo el Ática (Mopsopia) resuene con lamentos:

*Patefacite acerbam caede funesta domum;
Mopsopia claris tota lamentis sonet.*

PHA. 1275-76.

Plan. y el llanto de y por una comunidad, coro:

Este campo hace su aparición en las partes más dramáticas de las tragedias y especialmente en las corales, suele ir en imperativos o en formas análogas. Muy numerosos son los ejemplos en los que tanto plango como sus compuestos se muestran en conexión con sono y derivados. Suele añadirse la circunstancia de que esta combinación de los dos campos está frecuentemente relacionada con vocablos concernientes a LA NATURALEZA, o a AMPLIOS GRUPOS DE GENTES, invitándolos a que tomen parte del dolor que embarga al protagonista.

Alguna que otra vez sono no nos indica ninguna de estas ideas anteriores, como es el caso del íntimo dolor de TIESTES. Tras enterarse por boca de su hermano de que lleva dentro de sí a sus propios hijos, empieza a darse golpes de dolor en el pecho, hasta que cae en la cuenta de que no está haciendo sino ensañarse contra las sombras de sus propios hijos:

*negatur ensis? pectora inliso sonent
contusa planctu sustine, infelix, manum,
parcamus umbris. tale quis uidit nefas?*

TH. 1045-47.

Exhortación a la naturaleza, plango, planctus y sono:

Se trata de un modo de personificar la naturaleza, para que con todas sus fuerzas añada su dolor al de los protagonistas. Fenómeno que no es extraño, si tenemos en cuenta las numerosas divinidades que se relacionaban con agentes naturales. Es de notar, por otra parte, a diferencia de gemo, que en los siguientes ejemplos sono adquiere aún más intensidad, ya que acompaña a una exhortación muy fuerte. El coro de troyanas, al llorar sus desdichas, pide que resuenen a base de golpes las costas del Reteo (promontorio de Troya) y Eco, ue habita en las concavidades de monte:

*Nunc, nunc uires exprime, dolor:
Rhoetea sonent litora planctu,
habitansque cauis montibus Echo*

TR. 107-09.

En su treno monódico ALCMENA (dímetros y monómetros anapésticos), sigue con la exhortación a la naturaleza para que lllore la muerte de su hijo, esta vez dirigida a las cumbres del Partenio y Nemea:

*iuga Parthenii Nemeaeque sonent
feriatque grauis Maenala planctus:*

HOE. 1885-86.

Siguiendo en el mismo treno pasa a invitar a este duelo a las madres de Bistonia y al helado Ebro:

*Date, Bistoniae, uerbera, matres
gelidusque sonet planctibus Hebrus:*

HOE. 1894-95.

De nuevo el coro de troyanas nos habla del consuelo que supone compartir el llanto y lo inmensurable de éste, por mucho que, entre otros, los Alciones hagan resonar el nombre de su querido CEIX entre el suave sollozo de las olas:

*licet alcyones Ceyca suum
fluctu leuiter plangente sonent²²,*

AG. 681-82.

Exhortación a grupos mas amplios, plango, planctus y sono:

Por lo común plan. se suele aplicar a contextos en los que grupos de personas manifiestan en conjunto su aflicción. Dolor propio de una comunidad, de ahí su frecuente aparición en los coros, lleva consigo el lamento por algo que significa o ha significado mucho para una colectividad, algo que la afecta de una manera muy directa.

Volvemos a toparnos de nuevo con sono, pero ahora con un claro carácter pleonástico, debido a que ya el verbo conlleva implícita esa clara idea del ruido. En HF., según el CORO, lo único que puede garantizar la inocencia de HÉRCULES, una vez que ha matado a sus hijos, es que siga loco. Tan grande es su aflicción que un golpe suave es incapaz herir el pecho del héroe, tienen que ser los tres reinos a la vez los que lancen gritos de duelo:

*pectora tantis obsessa malis
non sunt ictu ferienda leui:
uno planctu tria regna sonent.*

HF. 1112-14.

Así sigue el coro incitando a que sean las armas las que le arranquen unos sufrimientos tan grandes. En los siguientes versos plango, mantiene su significado originario de golpear (los pechos en señal de duelo), a la vez que alude al lamento por los dolores que embargan al corazón:

*caedant humeros robora fortes
stipesque potens duris oneret
pectora nodis:
plangent tantos arma dolores.*

HF. 1119-21.

Ante la noticia del matrimonio de PIRRO con POLÍXENA, ANDRÓMACA invita a las troyanas a celebrarlo como se merece y como ellas acostumbran, hiriendo con los puños el pecho, celebrate digne: planctus et gemitus sonet TR. 902. Tras la muerte de Hércules el coro ruega al SOL que anuncie ésta al mundo entero, a la vez que impele a que resuene por las ciudades un llanto general:

*Planctus immensas resonet per urbes⁷¹
et comas nullo cohibente nodo*

HOE. 1545-46.

También podemos observar la expresión planctus dare, acompañada en el verso siguiente por un verbo del campo semántico del sonido. En el coro de TR., tras describir HECUBA el sorteo de las troyanas, les exhorta a que sigan con sus lamentos, en los que juega un papel importante la típica invocación al llanto de la naturaleza:

*ferite palmis pectora et planctus date
et iusta Troiae facite. iamdudum sonet
fatalis Ide, iudicis diri domus.*

TR. 64-65.

Entre las pesadillas de POPEA se encuentra el coro de madres romanas que lloran, en medio de un terrible sonido de trompetas, las muertes causadas por el emperador⁷²:

*.....: resolutis comis
matres Latinae flebiles planctus dabant
inter tubarum saepe terribilem sonum*

OC. 719-21.

Sono y lacrim.:

De los campos estudiados es indudable que el que menos relación guarda con el sonido del llanto es lacrimo, pues éste no se refiere nada más que al hecho de derramar lágrimas. No nos topamos con ningún verso en el que podamos ver dicho campo acompañado de sono o similar.

Flebilis sonat:

No sucede lo mismo con respecto a fleo, ya que estamos ante una estructura repetida dos veces, Quae uox ab altis flebilis tectis sonat, PHA. 1154, y natum sonat flebilis Atthis, HOE. 200. No obstante fle, implica también de uno u otro modo la idea de una voz plañidera:

*non sum solito contenta sono:
Hectora flemus.*

TR. 115-16.

*fletum meritis reddite tantis,
totus, totus personet orbis.*

HOE. 1872-73

Pero sólo basta comparar la frecuencia en la aparición de los ejemplos para darse cuenta de la gran desventaja en número de estos frente a los de otros vocablos.

2. EXHORTACIÓN AL LLANTO

Podríamos establecer la siguiente gradación a la hora de escalonar el nivel de dramatismo de cada una de las exhortaciones:

- 1) Estarían las representadas por QUER., cuyo grado de intensidad sería de los menores.
- 2) Las representadas por LACRIM., de un efectismo mayor, propias de las partes corales y no corales.
- 3) En esta tercera categoría encuadramos PLANG. y FLE., campos de una mayor expresividad, reservados únicamente para aquellas escenas más trágicas, preferentemente en los coros.

No es extraña por otra parte la relación entre los diferentes campos, complementándose unos a otros, como comprobaremos más adelante. Por otra parte es de destacar que mientras que los ejemplos correspondientes a los dos primeros apartados están muy repartidos por todas las obras, los del tercero se concentran principalmente en dos: TR. y HOE., preferentemente en los fragmentos más importantes.

QUER.:

No es este conjunto de palabras muy del gusto de nuestro autor a la hora de invitar a la lamentación. Y ello es completamente lógico, ya que, sin negarles su efectismo, no llegan a alcanzar a verbos como fle. o plang.. Los dos fragmentos que citaremos no corresponden a partes sumamente trágicas en sus respectivas obras. OCTAVIA empieza con sus quejas por el estado en que se encuentra, quejas que poco a poco irán adquiriendo un tono más fuerte: repete assuetos iam tibi questus OC. 6. CREONTE invita a MEDEA a abandonar su tierra, cuando todavía no se ha desarrollado la parte principal de la obra:

*CR. I, querere Colchis. ME. Redeo: qui auexit, ferat.
CR. Vox constituto sera decreto uenit.*

ME. 197-98.

LACRIM.:

Hay que tener en cuenta que, dado el carácter más globalizador de lacrim., resulta muy apropiado para todo tipo de exhortaciones. Si es verdad que la exhortación viene a ser especialmente numerosa con los campos semánticos de lacrim. y fle., sin embargo las fórmulas para expresarla suelen variar mucho de una tragedia a otra y de un párrafo a otro. Así van desde las menos advertidas, con apariencia de una mera invitación, CHO. Lacrimas lacrimis miscere iuvat AG. 664, hasta situaciones como las de TESEO, en las que de una exclamación se pasa directamente a una exhortación en el momento en el que trata de recomponer, entre lágrimas, los desgarrados miembros de su hijo:

*quam magna lacrimis pars adhuc nostris abest!
durate trepidae lugubri officio manus,*

PHA. 1261-62:

Otro tipo de exhortación es la que dirige ULISES a ANDRÓMACA, arbitrio tuo/implere⁸ lacrimis, TR. 764-65. Si ANDRÓMACA se pregunta qué es lo que puede estar haciendo su marido que no viene a auxiliarla, EDIPO (lacrimas sequantur OE. 956) e IOLE no cejan en su predisposición a las lágrimas como solución a sus desdichas:

*crudelis Hector? lentus et segnis iaces?
redit Achilles.' Sume nunc iterum comas
et sume lacrimas, quidquid e misero uiri
funere relictum est, sume quae reddas tuo*

TR. 805-08.

*formam lacrimis aptate meis
resonetque malis aspera Trachin.*

HOE. 194-95.

Pasando a un escalón superior llegamos a fragmentos en los que la exhortación se confunde con la obligación o el mandato, casos como los de TIESTES arrepentido ante su hermano, lacrimis agendum est TH. 517 o el de FEDRA invocando a Creta, cur me..... degere aetatem in malis/ lacrimisque cogis? PHA. 89-91, causa de los males que ella sufre, o el de IOLE, alias flere ruinas/ mea fata iubent HOE. 179-80. Pena muy parecida a la que embarga el corazón de IOLE:

*mea me lacrimas fortuna rogat:
iam iam dominae captiva colus
fusosque legam*

HOE. 217 sts..

Métrica y colocación:

Es de notar que, al contrario que plango, lacrim. y sus compuestos se encuentran

ocupando el primer o el segundo lugar del verso y excepcionalmente el tercero. En los casos en que aparece en primer lugar se trata de una manera sencilla de empezar mediante un anapesto situaciones diferentes. Los casos más utilizados son el acusativo y, sobre todo, el ablativo de idéntica métrica. Por lo que respecta al campo de fle., es frecuente su aparición en la segunda mitad de verso.

Generalmente en este tipo de esquemas de exhortación al llanto, el valor métrico de lacrimas, en acusativo plural, vendría a equivaler al de fletus en el mismo caso y número, sin embargo no se puede decir lo mismo del dativo-ablativo plural lacrimis, frente a fletibus, donde ya la métrica varía. Caso diferente lo constituye el de las fórmulas que atañen a la contención del llanto.

Troades y H. Oetaeus, relación planctus-fletus:

Es en estas dos obras donde de manera más clara se evidencia esta conexión, que se centra sobre todo en dos partes corales de marcado carácter emotivo. En el caso de TR. nos referimos a los versos 67-163, en los que el coro de troyanas junto con HÉCUBA llora la destrucción de su patria y las muertes de PRÍAMO y HÉCTOR.

La relación entre los campos semánticos aludidos es sumamente estrecha (Cf. Apoloc. 12.3.4). Podemos contemplar cómo a cada campo de planctus le corresponde otro de fletus. El primero suele estar caracterizado, aunque no necesariamente, por un ámbito más general y el segundo (el de fletus) por uno más particular. Frecuentemente es de notar en ambas obras casi una neutralización de estos dos campos, ya de por sí los más fuertes para la exteriorización del dolor y del llanto.

Troades:

En el primer ejemplo se combinan los dos grupos léxicos, planctus, como casi generalmente, dentro de una exhortación. Se invoca al llanto en general, que llamaremos A., porque hay en particular B., una noua causa (propia de fletus) que incita a él. Siempre hay algo nuevo que provoca el dolor del pueblo troyano, según nos dice un coro que presume de ser experto en las lamentaciones:

- B. *sed noua fletus causa ministrat.*
 A. *Ite ad planctus,*
 miseramque leua, regina, manum;
 uulgu dominam uile sequemur:

TR. 78-81.

HÉCUBA responde indicando al coro de qué forma debe prepararse para esta manifestación de dolor. De nuevo nos volvemos a hallar con una disposición a la lamentación de una colectividad A.:

- A. *cingat tunicas palla solutas,
uacet ad crebri uerbera planctus
furibunda manus-.*

TR. 92-93.

Colectividad que derrama lágrimas por un héroe en particular B.:

- B. *solitum flendi uincite morem
Hectora flemus.*

TR. 96-97.

Versos más abajo se repite el mismo esquema, se incita incluso a la naturaleza y a ECO a una manifestación de este tipo, A.:

- A. *Nunc, nunc uires exprome, dolor:
Rhoetea sonent litora planctu,
habitansque cauis montibus Echo*

TR. 107-09.

Reiterando la misma estructura de forma muy parecida, se sigue especificando concretamente por quién es ese llanto, B.:

- B. *non sum solito sono contenta
Hectora flemus.*

TR. 115-16.

Tras verter lágrimas por HÉCTOR, HÉCUBA pide que se haga ahora lo propio con PRÍAMO, y para ello no abandona el modo en que lo ha hecho anteriormente:

- A. *Vertite planctus:
B. Priamo uestros fundite fletus,
satis Hector habet.*

TR. 130-32.

Pero llega un momento en el que la neutralización de los dos campos es muy clara, aunque el orden de aparición de éstos se mantiene. El coro responde inmediatamente a HÉCUBA entonando un canto por el anciano:

*CHO. Accipe, rector Phrygiae, planctus,
accipe fletus, bis capte senex.*

TR. 132-33.

H. Oetaeus:

La otra tragedia en la que se prodigan de forma sistemática estos dos campos es HOE., concretamente en su parte final (en vez de al principio como en TR.). Es precisamente el treno monódico de ALCMENA por la muerte de HÉRCULES (al igual que en TR. lo era por

la de Héctor y Priamo) uno de los más fuertes emocionalmente, llegándose a implicar en el llanto al orbe entero:

*iam quaeret orbis? expedi in planctus tamen
defessa quamquam bracchia: inuidiam ut deis
lugendo facias, aduoca in planctus genus.*

Se vuelve a repetir en parte el esquema anterior. ALCMENA, después de hacer referencia al nacimiento de su hijo, llega a exagerar un poco al afirmar que con la muerte del héroe se ha perdido más que la luz del día, debido a la protección que proporcionaba aquel al mundo:

B. *Flete, Alcmenae magnique Iouis*
A. *plangite natum,*

HOE. 1860-61.

En este primer ejemplo la neutralización resulta tan evidente que los dos verbos han intercambiado sus papeles. Pero volvemos a encontrar el orden y el significado anterior:

A. *Totae pariter plangite gentes,*

HOE. 1868.

Acto seguido se especifica de nuevo en honor de quién es el llanto:

B. *totus, totus personet orbis.*
B. *Fleat Alciden caerula Crete,*

HOE. 1873-74.

Más adelante se nos invita a que se llore una muerte por todo el mundo conocida, pero a la que no se nos hace mención, A.:

*arma Idaea quassate manu:
armis illum lugere decet.*
A. *nunc, nunc funus plangite uerum:*

HOE. 1878-80.

Luego se nos especifica claramente, de acuerdo a la manera que venimos observando:

B. *Flete, Herculeos, Arcades, obitus,*

HOE. 1883.

Estructura a la que se recurre casi con una precisión matemática:

Date, Bistoniae, uerbera, matres
A. *gelidusque sonet planctibus Hebrus:*
B. *flete Alciden, quod non stabulis*

HOE. 1894-96.

Pero con el fin de evitar una posible monotonía, Séneca cambia el orden de los verbos y la invocación más general puede quedar al final:

- B. *Fleat Antaeo libera tellus
et rapta fero plaga Geryonae:*
A. *mecum, miserae, plangite, gentes,*

HOE. 1899-901.

Pocos versos más abajo vuelve de nuevo a singularizar con otras palabras a la misma persona objeto de la lamentaciones:

- B. *Vos, quoque, mundi turbae citati,
flete herculeos, numina, casus:*

HOE. 1903-04.

En el fondo no se trata más que de una especie de Ring Composition con una estructura muy marcada. Es de señalar además la colocación de fleo en estos ejemplos, al principio de verso, mientras que plango y compuestos se encuentran más al final.

3.LA CONTENCIÓN DEL LLANTO

PLAN. (LA ALITERACIÓN)

Hasta ahora hemos remarcado la utilización de plango y compuestos para animar al llanto, especialmente a la hora de lamentar la muerte de un héroe. Analizaremos asimismo el caso contrario, ese héroe, mostrando gran capacidad de sufrimiento, intenta reprimir el dolor de los que le lloran.

No obstante se trata de una expresión poco abundante, reducida exclusivamente a HOE., a modo de frase hecha, en compañía del verbo pono, con un claro efecto estilístico de aliteración en "p". HÉRCULES pide a su madre que deje de llorar el destino que los dioses le han marcado, ya que a pesar de todo con sus hazañas ha conseguido honra y gloria para sí mismo y por supuesto para ella:

*Tuque ipsa planctus pone funereos, precor,
o clara genetrix: uiuet Alcides tibi.*

HOE. 1497-98.

Exhortación repetida versos más adelante con los mismos protagonistas:

*paterna caelo, pars data est flammis tua.
proinde planctus pone, quos nato paret
genetrix inerti; luctus in turpes eat:*

HOE. 1968-70.

Quid + pronombre personal:

Cuando HÉRCULES llega al cielo, deja oír su voz que continúa reprochando a su madre los lamentos que ésta profiere por él:

*Quid me tenentem regna siderei poli
caeloque tandem redditum planctu iubes
sentire fatum? parce: iam uirtus mihi*

HOE. 1940-42.

Esta estructura nos trae a la memoria otra de PHA., en la que se empieza con un interrogativo y un pronombre personal. Antes de que FEDRA confiese la verdad a su marido, éste sorprendido oye una serie de gritos y golpes de dolor:

*Quis te dolore percitam instigat furor?
quid ensis iste quidue uociferatio
planctusque supra corpus inuisum uolunt?*

PHA. 1156-58.

QUER.

Si comparamos, tratándose de este campo, las ocasiones en las que se exhorta a la queja con las que se trata de reprimir ésta, la balanza se inclina rotundamente a favor de la última, y las fórmulas para manifestar esto son varias, con verbos asimismo variados. Dominan las expresiones a las que acompañan verbos más débiles, como de separación remove, sepone, abeant, o tales como sile, parce, frente a otros más fuertes reprime, comprime, menos frecuentes. Podemos englobar los ejemplos en dos grupos muy distintos:

a) Rechazo al llanto por parte del protagonista:

Hemos reproducido en versos anteriores las palabras de HÉRCULES a su madre, de los que una variante sería:

*iam parce, mater, questibus: manes semel
umbrasque uidi; quidquid in nobis tui*

HOE. 1965-66.

CASANDRA se muestra firme ante el llanto y no le importa afrontar sus desgracias sola.

*..... cladibus questus meis
remouete: nostris ipsa sufficiam malis.*

AG. 662-63.

TIESTES por su parte intenta olvidar todos los miedos que le acechan para dar una imagen de alegría en el banquete de su hermano:

*Abeant questus, discede timor²⁶:
uitae est auidus quisquis non uult
mundo secum pereunte mori.*

TH. 882-84.

b) Consejos ante el llanto del protagonista:

Es frecuente que estas estructuras se coloquen en boca de personas que intentan dar un consejo, como es el caso de la nodriza a su alumna, MEDEA y DEYANIRA respectivamente en los siguientes versos:

*Sile, obsecro, questusque secreto abditos
manda dolori. grauia quisquis uulnera*

ME. 150-51.

*haec ira satis est. NUT. Pectoris sani parum,
alumna, questus comprime et flammis doma;*

HOE. 275-76.

A falta de la nodriza en TR., será un anciano quien aconseje a ANDRÓMACA, o en su defecto el coro, como sucede en PHA.:

*SEN. Cohibe parumper ora questusque opprime:
gressus nefandos dux Cephallanum admouet.*

TR. 517-18.

*Sepone questus: non leuat miseros dolor;
agreste placa uirginis numen deae.*

PHA. 404-05.

LACRIM. (llanto más general y esquemas más fijos):

Es el campo semántico más abundante a la hora de pedir que cesen las lamentaciones. Generalmente los verbos que acompañan a lacrimae están dotados de una fuerte significación, en muchos casos precedidos del prefijo "con-" (cohibete, compesce, comprime), u otro que refuerza al verbo (reprime, inhibe), amén de verbos de sentido análogo o cercano (linque, fuga, differte) y del característico parco. Tratándose de estos términos, se da una mayor uniformidad en los esquemas, pudiendo encontrar formas que se van repitiendo varias veces. No falta tampoco en esta enumeración flecto:

*HEC. Alio lacrimas flectite uestras:
non est Priami miseranda
mors, Iliades.*

TR. 142-44.

Compuestos de "habeo":

El primer ejemplo representa el intento de CASANDRA por calmar el llanto de las troyanas y el segundo el momento en el que HÉRCULES se aparece a su madre, haciendo que ésta atónita contenga las lágrimas:

*Cohibete lacrimas omne quas tempus petet,
Troades,.....*

AG. 659-660.

*AL. Vnde sonus trepidas aures ferit?
unde meas inhibet lacrimas fragor?
agnosco agnosco uictum est chaos.*

HOE. 1944-46.

Parco:

La combinación parce lacrimis se nos presenta en dos ocasiones, una en boca de HÉRCULES, al tratar de disuadir a su madre de que le llore a la hora de su muerte, y la otra en la de OCTAVIA, en su exhortación al pueblo a que no enturbie con su tristeza las bodas de Nerón con Popea, por miedo a las represalias de éste:

*pater esse gaudet; parce iam lacrimis, parens:
superba matres inter Argolicas eris.*

HOE. 1507-08.

*Parcite lacrimis urbis festo
laetoque die,*

OC. 646-47.

Compesco:

Compesce lacrimas se utiliza en dos escenas muy parecidas. En la primera se trata del consuelo dado por ALCMENA a su hijo ante los terribles dolores que le acosan y le hacen desear la muerte:

*AL. Compesce lacrimas saltem et aerumnas doma
malisque tantis Herculem indomitum refer*

HOE. 1374-75.

En la otra, al contrario, el héroe logra superar su llanto con la valentía de un sabio estoico y es él ahora el que aconseja calma a su madre:

*'Deforme letum, mater, Herculeum facis,
compesce lacrimas' inquit, 'introrsus dolor
femineus abeat; Iuno cur laetum diem*

HOE. 1673-75.

Pero cuando el coro se dirige a ALCMENA, versos más adelante utiliza fletus:

..... CHO. *Debitos nato quidem
compesce fletus, mater Alcidae incluti.*

HOE. 1831-32.

Compuestos de "premo":

Sigue HÉRCULES tratando de reprimir el llanto de ALCMENA en los versos siguientes:

..... . *paelicis gaudet suae
spectare lacrimas. comprime infirmum iecur,
mater: nefas est ubera atque uterum tibi*

HOE. 1676-78.

Y es precisamente en HF. donde hay lugar para otro compuesto de premo, cuando TESEO aconseja a MÉGARA tranquilidad, pues su marido va a castigar la osadía de LICO:

*regina, uultum, tuque nato sospite
lacrimas cadentes reprime: si noui Herculem,
Lycus Creonti debitas poenas dabit.*

HF. 641-43.

A linquo sólo se recurre una vez, en la escena en la que EDIPO quiere abandonar, no su llanto, inseparable vaya donde vaya, sino la contemplación de las lamentaciones de su pueblo:

*negatur uni nempe in hoc populo mihi
mors tam parata? sperne letali manu
contacta regna, linque lacrimas, funera,
tabifica caeli uitia quae tecum inuehis*

OE. 76-79.

FLE. (llanto más particular por la suerte de los hijos):

No son frecuentes los pasajes en los que se trata de calmar las lágrimas acudiendo a fletus, siendo más propio ello con lágrimas. Los ejemplos de que disponemos constituyen auténticas frases hechas y se centran sobre todo en los dos dramas dedicados a HÉRCULES. Ya hemos oído a TESEO exhortando a MÉGARA a que contenga el llanto ante la inminente llegada de su marido que salvará a su familia, FleBILEM ex oculis fuga HF. 640. Por otra el propio TESEO lamenta desconsoladamente la muerte de su hijo, pidiendo que cese el llanto mientras recompone su cuerpo:

*fletusque largos²⁷ sistite, arentes genae,
dum membra nato genitor adnumerat suo*

PHA. 1263-64.

Una vez que HÉRCULES ha despertado de su locura, al ver a ANFITRIÓN y a TESEO llorando, les ruega que difieran su lamento y le expliquen qué ha pasado:

*petas inermem.- cur meos Theseus fugit
paterque uultus? ora cur condunt sua?
differte fletus; quis meos dederit neci
omnis simul, profare. quid, genitor, síles?*
HF. 1173-76.

En el momento que HÉCTOR se aparece en sueños a ANDRÓMACA le exige que deje de llorar y se preocupe más bien de poner a salvo su hijo, único resto de la casa de Troya:

*o fida coniunx: lateat, haec una est salus.
omitte fletus - Troia quod cecidit gemis?*
TR. 454-55:

No sólo es frecuente en estos casos la neutralización semántica, sino también métrica, debido a que, al estar fletus y lacrimas en el mismo caso, es indiferente el empleo de uno u otro. De modo que aquí no constituye la métrica un valor esencial a la hora de escoger entre dos formas. Además la colocación de las dos palabras en este caso y número suele ser la segunda posición del verso en los trímetros, con algunas excepciones.

4. EL LLANTO Y EL TIEMPO

QUEROR, QUERELA, Tero y afines (inutilidad del llanto):

Tero:

Unida estrechamente a la idea del tiempo es la de la pérdida de éste y sobre todo la pérdida en el llanto inútil y vano. Podemos observar claramente cómo se repite la misma construcción dos veces casi de idéntica manera. La primera reproduce el instante en el que HÉRCULES, tras hablar con su padre y TESEO, se dispone a la venganza, y la segunda en el que la madre del héroe, ALCMENA, ante la desgracia de su hijo, desea la muerte:

*defensus orbis? - cur diem questu tero?
mactetur hostis, hanc ferat uirtus notam*
HF. 633-34.

*habiturus unum. quid diem questu tero?-
quid misera duras uita? quid lucem hanc tenes?*
HOE. 1774-75.

Otra variación en este esquema consiste en la separación de tero y questus en dos oraciones, como en la escena en la que un ESCOLTA anuncia a YOCASTA la preparación de los ejércitos con los que se van a enfrentar sus dos hijos:

*Regina, dum tu flebiles questus cies²⁸
terisque tempus, saeva nudatis stetit*

PHO. 387-88.

Interrogación retórica como refuerzo:

Es de notar en muchas de estas frases su carácter interrogativo retórico, lo que refuerza el contenido expresivo. Ello viene muy bien a la inflexible resolución de MEDEA a vengarse o, por otra parte, a YOCASTA en su intento, sola ante tantas desgracias, de reanimar a su marido infundiéndole un espíritu estoico ante la adversidad:

*..... Querelas verbaque in cassum sero?
 non ibo in hostes? manibus excutiam faces*

ME. 26-27.

*Quid iuuat, coniunx, mala
grauare questu? regium hoc ipsum reor:
 aduersa capere, quoque sit dubius magis*

OE. 81-83.

Si en ME. el deseo de venganza de la protagonista se nos expresaba mediante verba in cassum..., en TH. a esta misma ansia de ATREO se nos alude de un modo similar:

*inulte, post tot scelera, post fratris dolos
 fasque omne ruptum questibus uanis agis
iratus Atreus? fremere iam totus tuis*

TH. 178-80.

Pero si hablamos de una diosa y ésta es JUNO, ya no nos basta la interrogación, sino que, dado el orgullo y el rencor propios de su divinidad, es más comprensible la utilización de un signo de admiración:

*Sed uetera sero querimur * *²⁹
 * * * una me dira ac fera
 Thebana tellus matribus sparsa impiis
 quotiens novercam fecit!.....*

HF. 19-22.

Y no es para menos ya que Juno teme estar quejándose de cosa vanas y ligeras, pues si al Alcida llega a conquistar los cielos, entonces sí que sus quejas adquirirían un tono más grave:

..... Leuia sed nimium queror;
caelo timendum est, regna ne summa occupet
qui uicit ima: sceptra praeripiet patri.

HF. 63-65.

Distinción y neutralización "querelae"/"questus":

Es en este tipo de frases donde se suele hacer más visible querela, como indicio de una queja infundada, frente a la simple acción de quejarse (questus). Sin embargo podemos observar un fenómeno de neutralización, por el cual questus o el verbo queror, acompañado de algún otro esquema (quid iuuat, questibus uanis, sero querimur, etc.), viene a suplantar el significado que corresponde a querela. No obstante este uso no sustituye del todo la función del sustantivo que le corresponde.

Más arriba, ME. 26, pudimos oír cómo MEDEA consideraba inútiles sus quejas (querelas.....in cassum) cuando se dispone a atacar a quien considera su enemigo. Si antes hemos visto diem..... tero, ahora nos topamos con nocem.....ducit, refiriéndonos a las angustias de FEDRA por el amor de su hijastro. Por mucho que la protagonista se lamente, ha de reconocer que su queja es infundada, ya que está basada en una amor ilícito:

nunc se quieti reddit et, somni immemor,
noctem querelis ducit; attolli iubet

PHA. 369-70.

Antes de esconder ANDRÓMACA a ASTIANACTE en la tumba de su marido, le pide que haga llegar hasta su padre unas pocas palabras de queja. La fuerza de su lamento se diluye un tanto con el adjetivo pauca:

occurre patri; pauca maternae tamen
perfer querelae uerba: 'si manes habent
curas priores nec perit flammis amor,

TR. 801-03.

Del mismo modo se nos habla de la queja de DEUCALIÓN y PIRRA, salvados dentro de un arca del diluvio universal. Lamento que no conducía a nada, ya que nadie les podía ayudar, y que a su vez no venía a lugar, al tener la suerte de ser los únicos hombres sobrevivientes a aquel desastre:

fecit in ponto; tenuit querelas
et uir et Pyrrha, mare cum uiderent,
et nihil praeter mare cum uiderent

TR. 1038-40.

Sin embargo en los versos inmediatamente anteriores, reflejo del lamento de FRIXO por la pérdida de HELE, al tratarse de una queja por la muerte de su hermana, no utiliza querela, sino queror:

*Questus est Hellen cecidisse Phrixus,
cum gregis ductor radiante uillo
aureo fratrem simul ac sororem
sustulit tergo medioque iactum*

TR. 1034-38.

Existe una diferencia esencial entre los ejemplos correspondientes a queror y a lacrimae.

QUER. recalca la poca eficacia de las quejas y lamentos, hay un mayor rechazo al llanto a la vez que implica una mayor resignación.

Con LACRIM. se pide un tiempo, por breve que sea, para este tipo de manifestaciones.

El tiempo de la queja o del llanto del que dependen muchos de estos verbos es el que hace que su dolor sea más o menos agudo. Tal es la situación de MEGARA en medio del sufrimiento producido por la tardanza de su esposo:

*quo te tuamque dexteram amplectar diem
reditusque lentos nec mei memores querar?*

HF. 297-98.

HÉRCULES por otra parte se deja de lamentos, asume la hora de su muerte y se prepara para ella, en cierto modo con el consuelo de que no le sobrevivirá nadie que le haya vencido:

*nil querimur ultra: decuit hunc finem dari,
ne quis superstes Herculis uictor foret.*

HOE. 1479-80.

Antes de partir para el exilio MEDEA pide a CREONTE tiempo para despedirse de sus dos hijos, éste a regañadientes le ofrece un día, más que suficiente para lo que ella pretende:

*.....-liberis unus dies
datus est duobus. non queror tempus breue:
multum patebit. faciet hic faciet dies*

ME. 421-23.

Otro padre, TESEO, ha causado, como lo hará MEDEA, la ruina a su propio hijo, pero sin embargo, tras reconocer su error, llora amargamente mientras el coro trata de consolarlo:

*CHO. Theseu, querelis tempus aeternum manet:
nunc iusta nato solue et absconde ocius*

PHA. 1244-45.

Observamos como en la mayoría de estos ejemplos se nos da una explicación más o menos clara de por qué son innecesarias esas manifestaciones de dolor en esos momentos.

LACRIM. (exigencia de un tiempo necesario para el llanto):

Otra estructura repetida con frecuencia en las tragedias es la del tiempo que se requiere para el llanto, como el que exige la madre que va a despedirse por última vez de su hijo, ya sea ANDRÓMACA o MEDEA:

*utinam liceret. quod tamen solum licet,
tempus moramque dabimus. arbitrio tuo
implere lacrimis: fletus aerumnas levat.*

TR. 763-65.

AN. Lacrimis, Vlix, parua quam petimus mora est;

TR. 787.

ME. Quae fraus timeri tempore exiguo potest?

CR. Nullum ad nocendum tempus angustum est malis.

ME. Parumne miserae temporis lacrimis negas?

ME. 291-93.

Pero si éstas al fin y al cabo pudieron llorar con sus hijos, aunque cada una con un objeto distinto, otra madre, AGRIPINA (su sombra), se queja de que NERÓN no le dio tiempo ni siquiera para lamentarse en los últimos momentos de su vida:

*..... - haud tempus datum est
lacrimis, sed ingens scelere geminavit nefas.*

OC. 604-05.

En un tipo de construcción ya familiar, el coro de troyanas afirma que existen tantas desgracias por las que derramar lágrimas, que no hay tiempo para llorarlas todas (non uacat istis lacrimare malis AG. 654).

Agotamiento del llanto (pérdida de toda medida):

Viene a constituir otra de las ideas claves expuestas más de una vez en estas tragedias. Es tan grande el infortunio que acosa a HÉRCULES, que le obliga a confesar que sus entumecidos ojos ya no podrán llorar la muerte de sus hijos, cuyos cadáveres ve esparcidos por el suelo¹, hic durus malis/ lacrimare uultus nescit..... 1128-29. Paradoja la de un EDIPO que se queja de que el destino le ha despojado de todo lo que tenía, mientras que él mismo, al arrancarse los ojos, se ha arrebatado incluso la posibilidad de llorar:

*periere, cuncta sors mihi infesta abstulit;
lacrimae supererant: has quoque eripui mihi.*

PHO. 239-40.

El mismo personaje, al narrarnos los destrozos de la peste en su ciudad, nos asegura que la persistente calamidad que ha traído ésta ha hecho que la gente haya agotado de sufrimiento sus lágrimas:

*quin ipsa tanti perulicax clades mali
siccauit oculos, quodque in extremis solet,
periere lacrimae. portat hunc aeger parens*

OE. 57-59.

En la misma línea se encuadra la afirmación del coro a CASANDRA, a saber, que las desgracias que las troyanas soportan no tienen medida, requiriendo más lágrimas de las que ellas disponen:

*non est lacrimis, Cassandra, modus.
quia quae patimur uicere modum.*

AG. 691-92.

FLE.

No son de destacar los ejemplos de fleo en este apartado. Campo con el que no se hace, como con lacrimae, alusión a la brevedad del tiempo que se concede para el llanto. Sólo contamos algún ejemplo, cuando ULISES manda que los soldados se lleven rápido a ASTIANACTE para sacrificarlo, ya que está deteniendo la marcha de la escuadra griega. Ello impide que su madre tenga más tiempo para llorar su partida:

*scrutabor ore. UL. Nullus est flendi modus:
abripite propere classis Argolicae moram.*

TR. 812-13.

YOCASTA lamenta inútilmente el odio de sus dos hijos, mientras estos se preparan a enfrentarse irremisiblemente, según las palabras de su escolta, Regina, dum tu febiles questus cies/ terisque tempus PHO. 387-88. Pero en este caso febiles no hace sino matizar a questus, que es el que realmente lleva la carga semántica.

5. EL LLANTO Y LA MUERTE

Podemos establecer dos grupos bien definidos:

a) En primer lugar, los representados por lacrim. y gem., que expresan un llanto más general.

b) Por otra parte quer. y fle., y sobre todo éste, hacen alusión a un llanto más concreto, por la muerte de miembros de la familia.

GEM.:

Campo que suele ir acompañando en este contexto a palabras que marcan de manera especial la violencia, (lamenta, caedes, caesus, uulnus, clades), amén de ambientes que por sí mismos provocan un respeto. En primer lugar podemos ver dos construcciones parecidas, que empiezan de la misma manera y cuyo sentido es muy semejante:

*Quicumque hymen funestus, inlaetabilis
lamenta caedes sanguinem gemitus habet,
est auspice Helena dignus.*

TR. 861-63.

*Quicumque caesos ingemunt nati patres,
a me petent suplicia, me cincti obruent:*

HOE. 1785-86.

CASANDRA a su vez exhorta al coro de las troyanas a que lloren sus muertos, dejando que ella lo haga por los suyos propios:

*Troades, et ipsae uestra lamentabili
lugete gemitu funera: aerumnae meae
socium recusant.*

AG. 660-62.

Gem. y uulnus:

En el coro con el que finaliza el acto primero se nos narra la terrible muerte AGRIPINA:

*post hanc uocem cum supremo
mixtam gemitu
animam tandem per fera tristem
uulnera reddit".*

OC. 373-76.

Expresión que nos recuerda a otra muy similar cuando se hace alusión a la herida que recibe una encina por parte del hacha del leñador:

gemit illa multo uulnere impresso minax

HOE. 1624-27.

Coincidencia con "fle.":

Ya nos hemos referido, al hablar de gemo, a la clase de frases en las que aparecen los dos verbos muy relacionados y al tipo de estructuras como gementes et flentes. Unos versos en los que estos dos verbos se identifican son aquellos que recogen un pensamiento típicamente estoico, al comienzo del primer coro de HOE.. En ellos se exalta aquella fortuna que no supera nuestros días de existencia, a lo que se añade: "la vida equivale a la muerte, si se arrastra con tedio en medio de gemidos":

*et fortuna fuit; mortis habet uices
lente cum trahitur uita gementibus.*

HOE. 105-06.

En el siguiente ejemplo leemos de nuevo traho, pero ahora seguido del participio de fleo:

*nunc ad poenam letumque trahi
flentem miseram cernere possunt.*

OC. 894-95.

Por lo que se refiere a la mención de lugares tenebrosos que llevan consigo implícita la idea de la muerte, pero que a pesar de ello no han logrado infundir a HÉRCULES ni miedo ni espanto, podemos leer:

*HE. Si me catenis horridus uinctum suis
praeberet auidae Caucasus uolucris dapem,
Scythia gemente flebilis gemitus mihi
non excidisset; si uagae Symplegades*

HOE. 1377-80.

*HE. Non me gementis stagna Cocyti tenent
nec puppis umbras furua transuexit meas;*

HOE. 1963-64.

Sin embargo gemo y fleo vienen a darse la mano en este tipo de construcción, recurriendo ambos a formas adjetivales formadas a partir del verbo:

*luget maestos tristis reditus
ipsoque magis flebile Averno
sedis patriae uidet hospitium.*

PHA. 1146-48.

*cantu Tartara flebili
et tristes Erebi deos
uicit nec timuit Stygis*

HOE. 1064-66.

La equiparación de ambas formas llega a ser tal que se fusionan como una unidad

en el llanto de los hijos de MEDEA, flentes, gementes ME. 950, y en los últimos momentos de la muerte de HÉRCULES, flentem, gementem, ..., me terra uidit HOE. 1275-76⁴.

"Gem." y HOE:

Hay una variación muy grande dentro de la misma obra, en la utilización de los campos:

GEM.: de sus veinticuatro apariciones, sólo seis se computan en la lírica, especialmente en el acto primero con cuatro, tres de ellas en la monodia de IOLE. Por lo demás solemos encontrar el verbo en los trímetros yámbicos, en una proporción de 18 trim., 6 lir. FLE. y PLANG., por el contrario se dejan ver más en las partes líricas.

De esto se deduce que, aunque fle. y plang. se utilicen para aquella pena más íntima, donde predomina el lamento por los familiares, gem. viene a competir con los anteriores en los trímetros. Así en el llanto por la muerte de HÉRCULES este campo se prodiga de forma especial, ya sea por parte de la esposa:

*HY. Non sola maeres Herculem: toto iacet
mundo gemendus; fata nec, mater, tua
priuata credas: iam genus totum obstrepat.
hunc ecce luctum quem gemis cuncti gemunt;
HOE. 758-61.*

Ya por parte de la madre, con una descripción típica, propia del lamento por la familia:

*.....Sed quid hoc? maestam intuor
sinu gerentem reliquias magni Herculis,
crinemque iactans squalidum Alemene-gemit.
HOE. 1755-57.*

Se hace también alusión a los gemidos que supuestamente exige para el Alcida el jabali de Erimanto, matado por el héroe. En la lírica gem. se revela sólo como mero acompañante de planctus:

*feriatque grauis Maenala planctus:
magno Alcidae poscit-gemitum
stratus uestris saetiger agris
HOE. 1886-88.*

QUER. (Queja del padre por el destino de sus hijos y viceversa):

Aunque quer. no es propio de los contextos en los que se llora por la muerte de alguien, no deja sin embargo de mostrársenos en algunas ocasiones, y precisamente en boca de hombres, frente un plango más propio de las mujeres. Según esto CREONTE trata de dar la

apariencia de un soberano benefactor para con MEDEA, al acoger a JASÓN, buscado ansiosamente por ACASTO, hijo de PELIAS, que se quejaba de la muerte de su padre y de la forma en que ésta tuvo lugar:

*letoque Acastus regna Thessalica optinens.
senio trementem debili atque aeuo grauem
patrem peremptum queritur et caesi senis
discissa membra, cum dolo captae tuo*

ME. 257-60.

En la funesta peste que arrasa Tebas los padres entierran a hijos y al revés, de modo que no hay quien lllore ni a uno ni a otros:

*iuuenesque senibus iungit et gnatis patres
funesta pestis, una fax thalamos cremat,
fletuque acerbo funera et questu carent.*

OE. 54-56.

La contraposición entre los deseos de reconciliación de TIESTES y los de venganza de su hermano se ven claros en el diálogo que mantienen ambos al final de la obra. En éste ATREO llega incluso a pretender que la queja de su hermano se basa más en el hecho de que él se ha adelantado en llevar a cabo el crimen que TIESTES quería hacer:

*..... . TH. Piorum praesides testor deos.
AT. Quid? coniugales? TH. Scelere quis pensat scelus?
AT. Scio quid queraris: scelere praerepto doles;
nec quod nefandas hauseris angit dapes:*

TH. 1102-05

Ante la magnitud del delito de ATREO, TIESTES desea que no amanezca, de modo que el sol no revele con su luz estas funestas muertes tan macabras:

*aeterna nox permaneat et tenebris tegat
immensa longis scelera. nil, Titan, queror,
si perseueras. AT. Nunc meas laudo manus,*

TH. 1094-96.

Queja ante el destino. (fatum):

Uno de los principales predicamentos de la filosofía estoica implica no sólo la valentía en la vida presente, el conformarse con lo que se tiene sin desear más, sin desafiar al destino. De este modo nuestro autor dedicará un elogio a aquellos que sin soberbia saben aceptar las leyes del hado. En el estásimo primero del acto segundo de TH., el coro critica la ambición de los poderosos y afirma que el verdadero rey, es aquel que, colocado en un lugar seguro, lo ve todo bajo sus pies y sale al encuentro de su suerte sin quejarse por el peligro que corre de morir:

*infra se uidet omnia
occurritque suo libens
fato nec queritur mori.*

TH. 366-68.

Esta actitud de continencia y humildad hace que no se enciendan las envidias de los que nos rodean, nadie suele quejarse demasiado de su destino si ve que el de los demás es parecido. Señala el coro que cierra el acto cuarto de TR., cuán dulce es, si uno está postrado en la ruina, que nadie muestre un rostro de alegría. Se queja y se lamenta quien, cruzando el mar en una nave solitaria, viene a caer desnudo en el puerto que buscaba:

*ille deplorat queriturque fatum,
qui secans fluctum rate singulari
nudus in portus cecidit petitos;*

TR. 1026-28.

De ahí la desdicha de muchos protagonistas de las tragedias de Séneca, son hombres o mujeres que, acostumbrados a llevar una vida que no se les ha mostrado muy adversa, de repente se ven precipitados de la elevada posición en la que se encontraban y de la que no pueden prescindir. Por ello les embarga una desesperanza y una amargura impropia de otros hombres. Tal es la situación de IOLE, cuando se lamenta no sólo por las desgracias a las que se ha visto sometida su tierra y su familia, sino también por el incierto futuro que le espera a ella misma:

*nullum querimur commune malum.
alio nostras fortuna uocat
lacrimas, alias flere ruinas
mea fata iubent.*

HOE. 177-80.

Esta falta de esperanza lleva en muchos casos a rendirse ante la vida y a hacer afirmaciones que nos parecen fuera de lugar, tal como la expresada ya en TR., a saber, la buena suerte de aquellos que ya han muerto y no tienen que verse sometidos a ningún capricho del azar:

*Quid uestra queror fata, parentes,
quos in tutum mors aequa tulit?*

HOE. 215-16.

Para la queja del destino se sirve asimismo de gemo: me uel Siculis addite saxis, / ubi fata gemam Thessala Siren HOE. 189-90.

OCTAVIA en una situación similar, desasistida por completo de la ayuda que le hubieran podido prestar sus padres, al igual que IOLE, desea escapar de este mundo, inclinándose más bien al llanto que a la lucha. Al principio de la obra invoca a su madre, MESALINA, causa de sus llantos y quejas, debido a la impúdica vida que llevó:

*tristes questus⁸ natae exaudi,
si quis remanet sensus in umbris.*

OC. 12-13.

Espíritu totalmente contrapuesto al de MEDEA, que intenta luchar haciendo frente a la incomprensión de todos y que recurre incluso a HÉCATE para que le ayude a vengarse de JASON, a pesar de las posibles quejas que pueda provocar por parte de la diosa:

*Quodsi nimium saepe uocari
quereris uotis, ignosce, precor:*

ME. 812-13.

FLE., pater, mater, parens, puer, natus.....:

Pero más que el de queror, es principalmente el de fle, el campo utilizado a la hora del llanto por los miembros de la familia cuando se señala en particular a un componente que se afiora⁹. En la mayoría de los casos es la madre la que llora por su hijo. AGAMENÓN trata de evitar el sacrificio de POLIXENA para que HÉCUBA no tenga que lamentar la muerte de su hija, por lo que propone sustituir en los sacrificios por AQUILES esta víctima humana por la de un animal:

*quod si leuatur sanguine infuso cinis,
opima Phrygii colla caedantur greges
fiuatque nulli flebilis matri cruor.*

TR. 295-97.

ULISES, con unos planes muy distintos, trata de acabar con la vida del pequeño ASTIANACTE, sacándolo del escondite donde su madre lo ha metido:

..... UL. *Exhibe natum et roga.*
AN. *Huc e latebris procede tuis,
flebile matris furtum miserae.*

TR. 704-06.

Las mismas intenciones asesinas que asaltan a PIRRO y a ULISES las podemos advertir en ATREO, ansioso por vengarse de su hermano:

*[nondum Thyestes liberos deflet suos?]
ecquando tollet? ignibus iam subditis*

TH. 58-59.

La muerte de ASTIANACTE se hace ante la inconsciencia del niño que no se da cuenta de la grave situación:

*si tua nondum funera sentis-
matris fletus imitare tuae.*

TR. 716-7.

Llora la madre el fin que le espera a su hijo, sin honra ni honor, arrojado desde lo alto de una torre. ULISES por su parte le exhorta a que interrumpa sus quejas:

*o morte dira tristius leti genus!
 flebilis aliquid Hectoris magni nece
 muri uidebunt. UL. Rumpe iam fletus, parens:
 TR. 783-85.*

ANDRÓMACA se despide de su hijo dedicándole sus últimos besos y lágrimas:

*te rapiet hostis. oscula et fletus, puer,
 lacerosque crines excipe et plenus mei
 TR. 799-800.*

Otro vocativo idéntico es el que sale de boca de OCTAVIA, en su lamento por la muerte del hermano querido por todos:

*..... . Tu quoque extinctus iaces,
 defende nobis semper, infelix puer,
 modo sidus orbis, columen augustae domus,
 OC. 166-68.*

Como queridos por todos eran del mismo modo los GRACOS, a quienes, traicionados por el favor del vulgo, tuvo que llorar su madre en silencio durante mucho tiempo:

*Fleuit Gracchos miseranda parens,
 perdidit ingens quos plebis amor
 OC. 881-882.*

Siguiendo ahora con temas que no tocan directamente a las tragedias, se trae a colación el mito de PROCNE, FILOMELA y TEREIO. En Poesía es frecuente dar el calificativo edono, en el sentido de Tracio. Daúlida (en la Fócide) fue el lugar en el que los anteriores personajes se convirtieron en aves, y entre ellas Procne sigue todavía llorando a sus hijos:

*uel in Edonas tollite siluas,
 qualis natum Daulias ales
 solet Ismaria flere sub umbra:
 HOE. 191-93.*

*fugit uultus Philomela suos
natumque sonat flebilis Atthis⁷⁷:
 HOE. 199-200.*

Se continúa haciendo alusión a este mito precisamente en OC., en un drama muy diferente al anterior. OCTAVIA, identificada con el papel de IOLE, llora igualmente a su familia, como ésta lo hace por la suya, y, a la hora de lamentar a su madre, saca a relucir a las dos hermanas convertidas en aves, a quienes quiere vencer en el dolor:

*uince et uolucres Pandionias:
grauior namque his fortuna tua est.
Semper genetrix deflenda mihi,
prima meorum causa malorum,*

OC. 8-11.

Más tarde la NODRIZA atribuirá de nuevo el origen de los males que acosan a la casa de Claudio a los desafortunados matrimonios del emperador:

*praeferre potuit sanguine alieno satum
genitamque fratris coniugem captus sibi
toris nefandis flebili iunxit face.
hinc orta series facinorum: caedes, doli,*

OC. 140-43.

Busca calmar con su consejo el dolor eterno que alberga OCTAVIA en su pecho y que no puede apagar:

*NVT. Renouare luctus parce cum fletu pios,
manes parentis neue sollicita tuae,*

OC. 270-271.

En el Prólogo de la misma obra se recurre ahora a la figura de ELECTRA, dichosa, a opinión de OCTAVIA, por poder llorar a su padre muerto y disponer de un hermano vengador:

*repetam luctus, Electra, tuos:
tibi maerenti caesum licuit
flere parentem.
scelus ulcisci uindice fratre,*

OC. 59-62.

Al hablar de las proscripciones de AUGUSTO, NERÓN utiliza una construcción similar:

*exposita rostris capita caesorum patres
uidere maestri^o, flere nec licuit suos.*

OC. 510-11.

OCTAVIA se tiene que conformar con la horrible visión que supone el contemplar a su hermano en sueños:

*Quam saepe tristis umbra germani meis
offertur oculis, membra cum soluit quies
et fessa fletu lumina oppressit sopor.*

OC. 115-17.

Otra hija, ANTÍGONA, por su parte llora por la desgracia de su padre vivo, al que ha unido su destino:

..... . *Nata, quid genibus meis
fles aduoluta? quid prece indomitum domas?*
PHO. 306-307.

HÉCUBA se erige en la típica representante del más profundo dolor, no sólo llora sus desgracias, sino las de todos los miembros de su familia que han tenido más suerte que ella al lograr escaparse de este mundo:

*natam an nepotem, coniugem an patriam fleam?
an omnia an me? sola mors uotum meum,*
TR. 1170-71.

De una fuerza singular es el treno monódico de ALCMENA por la muerte de su hijo, 1863-1939. Otro de los fragmentos más conmovedores de todas las tragedias lo constituye aquel en el que somos testigos de las lágrimas que vierte TESEO por HIPOLITO:

occidere uolui noxium, amissum fleo.
NVN. *Haud flere honeste quisque quod uoluit potest⁷⁹.*
PHA. 1117-18.

El amor de una madre por sus hijos se puede convertir en ira y odio cuando éstos son el único instrumento para su venganza:

*iam iam meo rapiuntur auulsi e sinu,
fientes, gementes - osculis pereant patris,
periere matris. rursus increscit dolor*
ME. 949-51.

Funus y fle.:

Se trata de dos términos con una fuerte relación entre sí (la muerte y el llanto), precisamente en sendos fragmentos ya señalados de la misma tragedia, donde el protagonista asiste al espectáculo de cómo su pueblo es víctima de la más terrible peste, en una ciudad en la que, semper nouis/ deflenda lacrimis funera OE. 32-33, y en la que el agotamiento llega a ser tal que fletuque acerbo funera et questu carent OE. 56.

Letum:

Uno de los sacrificios amorosos más inútil e innecesario es el de FEDRA, cuya situación social es quizás la más tranquila y equilibrada de las que observamos en las tragedias, hasta que concibe ese funesto amor:

*Tenet obstinatum Phaedra consilium necis
fletusque nostros spernit ac morti imminet.*
PHA. 854-55.

Sin embargo su pasión no sólo desencadena su muerte, sino también la de su hijastro, modelo de virtud:

NVN. *Hippolytus, heu me, flebili leto occubat.*

TH. *Gnatum parens obisse iam pridem scio:*

PHA. 997-998.

Y si HIPÓLITO expía un castigo que no le corresponde, EDIPO exige que alguien expie por todas las muertes que está acarreado la peste de Tebas. Son dos personajes de quienes se burla el destino de la manera más injusta:

*Etsi ipse uultus flebiles praefert notas,
exprome cuius capite placemus deos.*

OE. 509-10.

Ruinam flere:

Este tipo de conexión se nos manifiesta como un complemento al llanto por la muerte, ya que el uno y el otro van íntimamente unidos. La muerte y la ruina de Tebas vienen a identificarse como una misma cosa:

*quid deinde matri, quid male in lucem editis
gnatis, quid ipsi, quae tuum magna luit
scelus ruina, flebili patriae dabis?*

OE. 939-41.

Ahora es HF. en donde observamos el llanto de parte de ANFITRIÓN por la misma ciudad, esta vez causado por otra peste diferente, LICO. El tipo de estructura sintáctica es similar:

*occidere, uidi regium capiti decus
cum capite raptum - quis satis Thebas fleat?*

HF. 257-58.

Cambiando de ciudad, el coro asegura a CASANDRA que, por muy dura de espíritu que sea, no será capaz de llorar ruinas tan grandes:

*Nec tu, quamuis dura uirago
patiensque mali,
poteris tantas flere ruinas.*

AG. 667-69.

IOLE se queja del mismo modo de la muerte de sus padres y de la ruina de su casa (*alias flere ruinas /mea fata iubent HOE. 177-80). Sinónimo de ruina es clades, de semántica más fuerte. HÉCUBA se queja de los dolores y de la ruina de su ciudad, que afectan sobre todo a ella más que a nadie:*

*Quoscumque luctus fleueris, flebis meos.
sua quemque tantum, me omnium clades premit;*

TR. 1060-61.

6. EL CUERPO HUMANO

Se puede establecer una división a la hora de diferenciar los complementos que acompañan a uno y otro verbo:

Con GEM. suelen ir partes del cuerpo que no hacen referencia al rostro.

Con LACRIM. estas partes sí hacen referencia al rostro, existiendo varias maneras de señalar éste (uultus, os, genae, oculi), destacando entre todos ellos os en plural.

Con FLE. se recurre a una especie de frase hecha en la que el verbo rigo y el sustantivo gena forman parte esencial de ella.

Colocación de estos complementos:

- Los que acompañan a gem. van colocados indiferentemente.
- En cuanto a uultus, se puede afirmar que nunca se le sitúa en posición inicial o final de verso, en varias ocasiones en la antepenúltima posición.
- Ora suele aparecer en las partes medias del verso.
- Genae, salvo rara excepción, se suele hallar en posición final.

Rigo:

Establece su conexión con lacrimae y con fletus, pero más sistemáticamente con este último.

Uultus:

Suele funcionar en ocasiones como apoyo a cualquier otro sustantivo referido al rostro, en una especie de pleonismo.

Ora:

Va acompañando por lo general a términos de significado bastante fuerte: clamore hostico OE. 736-37, gemuit et dirum fremens OE. 961-62, ora cum fremitu iacent AG. 903.

GEM. (Propio de escenas más truculentas):

Se trata simplemente de una sinécdoque, el cuerpo en su totalidad o una parte de él por la persona entera en cuerpo y alma. En TH. este recurso estilístico tiene una explicación bastante clara, si tenemos en cuenta que el protagonista no es consciente de la desmesurada venganza de su hermano:

*inuitus ardet. stridet in ueribus iecur;
nec facile dicas corpora an flammae gemant:
gemuere. piceos ignis in fumos abit;*

TH. 770-72.

TH. *Quis hic tumultus uiscera exagitat mea?
quid tremuit intus? sentio impatiens onus
meumque gemitu non meo pectus gemit.*

TH. 999-1001.

No menos conmovedor y efectista resulta el relato del Coro de OE., en su desgarrador relato de los síntomas de la peste:

*cruor et uenas rumpit hiantes;
intima creber uiscera quassat
gemitus stridens*

OE. 190-92.

LACRIMAE (y el rostro):

Estructura que se reitera varias veces y que viene marcada por dos características principales:

a) Hace referencia al rostro y sus partes.

b) Suele ir en forma interrogativa con un esquema muy parecido en todos los ejemplos.

Descripción del estado de ánimo femenino:

El modelo suele variar de una obra a otra. En OC. la NODRIZA se pregunta qué es lo que ha asustado tanto a POPEA, (refiriéndose al sueño que ésta ha tenido):

*Quae subita uultus causa mutauit tuos?
quid pallor iste, quid ferant lacrimae doce.*

OC. 710-11.

ESTROFIO, cuando llega a la corte de AGAMENÓN, pregunta (al oír a ELECTRA lamentarse) quién es la que llora de manera tan desconsolada:

*Quaenam ista lacrimis lugubrem uultum rigat
pauetque maesta? regium agnosco genus.*

AG. 922-23.

De nuevo nos topamos con rigo en una frase de este tipo, en el momento en que MEDEA decide dar muerte a sus dos hijos, y no puede evitar el derramar algunas lágrimas por ellos:

*quid, anime, titubas? ora quid lacrimae rigant
uariamque nunc huc ira, nunc illuc amor*

ME. 937-38.

Aunque no acompaña este verbo directamente a lacrimae, tenemos unos versos parecidos en la descripción que nos hace la nodriza del estado anímico de FEDRA:

*lacrimae cadunt per ora et assiduo genae,
rore irrigantur, qualiter Tauri iugis
tepido madescunt imbre percussae nives.*

PHA. 381.

En el fragmento en el que TESEO sorprendido pregunta a su esposa qué es lo que le sucede, ora antecede a la conjunción copulativa y el sustantivo gena va pospuesto, como hemos visto arriba:

*TH. Quidnam ora maesta auertis et lacrimas genis
subito coortas ueste praetenta optegis?*

PHA. 886-87.

Se vuelve a utilizar genae con otra sintaxis diferente. El mal se va apoderando del HÉRCULES de un modo similar a como la tristeza se iba haciendo dueña paulatinamente del alma del héroe:

*Unde iste fletus? unde in has lacrimae genas?⁴⁰
inuictus olim uoltus et numquam malis*

HOE. 1265-66.

Se puede advertir claramente cómo a genae le suele acompañar otro sustantivo relativo al rostro, a modo de refuerzo.

Coro de mujeres:

En el coro de las mujeres de Ecalia, que plañen porque HÉRCULES ha destruido su patria, hay una relación estrecha entre las lágrimas y el aspecto del rostro y pelo, no obstante la construcción ya no tiene que ver nada con las anteriores:

*Nos turpis macies et lacrimae tenent
et crinis patrio puluere sordidus.*

HOE. 119-20.

FLE.

(Ir)rigare fletu genas:

Frase hecha en la que se combinan rigo y fletu en ablativo y especialmente en singular. ANDRÓMACA pregunta a las troyanas: Quid ... genas/ fletu rigatis? TR. 409-11. El mismo EDIPO en medio de su amargura inunda de lágrimas sus mejillas (rigat fletu genas OE. 953), mientras YOCASTA se sirve de las mismas lágrimas (irrigat fletu genas PHO. 441) para detener los ejércitos de los dos hermanos a punto de enfrentarse. Al igual que en ME. 937, fletus

puede utilizarse en nominativo singular como sujeto, en vez de ablativo, como hemos visto en inrigat fletus genas/ imberque uicto subitus e uultu cadit, TR. 965-66. En lugar de genae se recurre a algunas variantes como oculos y ora, así como a fletibus en plural (aunque más esporádicamente):

*flammata facies, spiritum ex alto citat,
proclamat, oculos uberi fletu rigat,*
ME. 387-88.

*Scindit uestes Augusta suas
laceratque comas
rigat et maestis fletibus ora⁴¹.*
OC. 327-29.

Madent fletu genae:

En los versos de más abajo contemplamos una variación de la estructura anterior:

turbata uultu? cur genae fletu madent?
OC. 692.

Sintaxis casi repetida en boca de la NODRIZA de FEDRA:

*NVN. Et si odia seruas, cur madent fletu genae?
TH. Quod interemi, non quod amisi, fleo.*
PHA. 1121-22.

Esquema aislado es el que se emplea con gravis, al que sólo se recurre en una ocasión, en el momento en que HÉCTOR se aparece a su mujer, no con el aspecto acostumbrado, sino cansado, con la cabeza baja y el rostro inundado de lágrimas:

*non ille uultus flammeum intendens iubar,
sed fessus ac deiectus et fletu grauis
similisque nostro, squalida obtectus coma⁴².*
TR. 448-50.

Observaciones métricas:

Sólo resaltar un mayor rigor en cuanto a la métrica en las construcciones correspondientes a fletus, frente a las de lacrimae. Ambos campos se prefieren en los trimetros, más bien que en las partes líricas. Ello se refleja del mismo modo en la morfología, dando lugar a que lacrimae puedan aparecer en mayor número de casos, ante a un mayor rigor en fletus. La diferente posición de lacrimae frente a rigo o a genae denota que no se siente tan clara la unión entre estas palabras, ya que su colocación varía dando lugar a métricas diferentes.

7. LA COMUNIDAD

Entre los ejemplos estudiados hay muchos referidos al dolor que expresa una comunidad por la pérdida de un ser querido. Ya hemos aludido a la diferencia de matiz entre plango y fletus, por lo que resulta innecesario insistir en ello de nuevo.

Es de resaltar el elevado número de ocasiones que junto a fleo, más que junto a ningún otro verbo, se emplea turba y algún otro sustantivo de significado similar. No queremos decir que lacrimae no sea apropiado para manifestar el dolor de una multitud, sino que los sustantivos mencionados se presentan como los más adecuados para ello. Son en especial las tragedias de TR. y de HOE. en donde más claramente se evidencian estos ejemplos.

GEM.:

El sonido que provoca el llanto de una multitud entera se expresa muy bien mediante este campo semántico.

*multo ante Thebae Laium amissum gemunt,
Boeota gressu quam meo tetigi loca.*

OE. 665-66.

Sin embargo no hay un contexto estrechamente delimitado para cada tipo de palabras, de ahí que se puedan combinar para aumentar la expresividad:

*uterque fleuit coetus; at timidum Phryges
misere gemitum, clarius uictor gemit.*

TR. 1160-61.

*Ingemuit omnis turba nec lacrimas dolor
cuiquam remisit. mater in luctum furens*

HOE. 1667-68.

PLAN., OCTAVIA y el llanto de las matronas romanas.

En OC. podemos establecer la siguiente subdivisión:

a) Lamento de la multitud en general por sus propias desgracias y las de Roma, en este caso se utiliza PLAN. y derivados.

b) Cuando se trata de expresar las lágrimas de la protagonista en particular se recurre especialmente a FLE. o en ocasiones a LACRIM..

Se evidencia la predilección por el uso de un adjetivo (femineus, uastos, flebiles), que no hace sino matizar y reforzar el significado. Así la escena en la que NERON trata de matar a su madre ahogándola en una nave, gran número de personas pierde la vida como consecuencia del atentado en medio de gritos de pánico:

*Tollitur ingens clamor ad astra
cum femineo mixtus planctu.
mors ante oculos dira uagatur;*

OC. 319-21.

Desesperación parecida de la que se hace eco VIRGILIO en el instante en que los griegos entran en la casa de PRÍAMO:

*At domus interior gemitu miseroque tumultu
miscetur, penitusque cauae plangoribus aedes
femineis uhulant: ferit aurea sidera clamor.*

AE. 486-88.

Pasaje que guarda cierta semejanza, por la utilización de femineus, con el de HOE., en los versos en los que ALCMENA ve a su hijo arder en la hoguera y golpea ferozmente sus pechos, a la vez que increpa con gritos a los dioses y al propio JUPITER:

*exerta uastos ubera in planctus ferit,
superosque et ipsum uocibus pulsans Iouem
impleuit omnem uoce feminea locum.*

HOE. 1670-72.

Asimismo los lamentos de dolor de las madres romanas por sus hijos caídos a manos del emperador se nos describen de esta manera en la pesadilla de POPEA:

*matres Latinae febiles planctus dabant
inter tubarum saepe terribilem sonum
sparsam cruore coniugis genetrix mei*

OC. 720-22.

Con el fin de tranquilizar el terrible sueño de POPEA, su nodriza le explica que esas mujeres con las que ha soñado no son nada más que las matronas romanas que se lamentan por la ruptura entre OCTAVIA y su marido:

*Octauiae discidia planxerunt sacros
inter penates fratris et patrium larem.*

OC. 746-47.

FLE. y turba, TR. Y HOE., (llanto por los héroes):

El duelo de la muchedumbre se expresa especialmente, amén de con plan., mediante fle. acompañando a términos como turba y similares (especialmente en TR., al igual que en HOE.). Una de las razones para sus lágrimas la constituyen las antiguas desgracias que les acosan:

*Quid, maesta Phrygiae turba, laceratis comas
miserumque tunsae pectus effuso genas
fletu rigatis? leuia perpressae sumus,
si flenda patimur.*

TR. 409-12.

Estamos frente a un pueblo acostumbrado ya a este tipo de manifestaciones, como se desprende de las palabras de HECUBA, solitum flendi uincite morem TR. 96-97. Otro motivo que viene a agudizar la amargura de las troyanas lo constituye la muerte de dos miembros destacados de esa multitud, ASTIANACTE y POLIXENA, que muestran un gran arrojo en los últimos momentos de su vida:

*..... . mouerat uulgum ac duces
ipsumque Ulixem. non flet e turba omnium
qui fletur; ac, dum uerba fatidici et preces*

TR. 1098-1100.

Ambos provocan por su parte la compasión no sólo de todo su pueblo, sino también del enemigo (cf. más arriba TR. 1160-61) y:

*NUN. Praeceptis ut altis cecidit e muris puer
fleuitque Achium turba quod fecit nefas,*

TR. 1118-19.

En AG. hemos asistido al llanto por parte del mismo pueblo, a la hora de lamentar a PRÍAMO, non uacat istis lacrimare malis:/ te, magne parens, fient Iliades AG. 654-55. Otro conjunto de ciudadanos deploran el innecesario fin de su héroe, HÉRCULES:

*Flemus casus, Oenei, tuos
comitum primos turba per annos,
flemus dubios, miseranda, toros.*

HOE. 583-85.

*Uos quoque, mundi turba citati,
flete Herculeos, numina, casus:*

HOE. 1903-04.

Trasladándonos a Roma seguimos contemplando a una POPEA aterrorizada por los mencionados sueños, en medio de los cuales se le aparecen los fantasmas de las matronas latinas que hieren sus pechos con golpes de duelo:

*..... uisa nam thalamos meos
celebrare turba est maesta: resolutis comis
matres Latinae flebiles planctus dabant*

OC. 718-20.

LACRIMAE (consuelo de un llanto en común).

Lacrimae también acompaña a tipos de sustantivos como turba, pero no se puede comparar con el número de veces en que turba se remite a fleo. Podemos sin embargo contemplar algún que otro ejemplo en el que lacrimae y fletu llegan a neutralizarse. La resistencia al llanto se atenúa cuando es una colectividad la que llora, amén de que la aflicción se hace más leve:

*lenius luctus lacrimaeque mordent,
turba quas fletu similis frequentat.*

TR. 1011-12.

Algo reiterado en el diálogo que mantiene CASANDRA con el coro, CHO. Lacrimas lacrimis miscere iuvat, AG. 664. De tal modo que uno de los dolores más grandes para las descendientes de Dárdano lo constituirá, amén del duelo por los seres perdidos, la separación a la que se verán sometidas:

*Soluet hunc coetum lacrimasque nostras
sparget huc illuc agitata classis,*

TR. 1042-43.

Llanto como consuelo de una persona:

Siendo esto así, OCTAVIA busca consuelo y comprensión para su tristeza en la NODRIZA:

*OC. Excipe nostras lacrimas, nutrix,
testis nostri fida doloris.*

OC. 75-76.

ULISES aconseja a ANDRÓMACA, para aliviar el llanto por su hijo, que de rienda suelta a sus lágrimas (implere lacrimis: fletus aerumnas levat TR. 764).

8. EL MUNDO ANIMAL

Hay verbos prácticamente privativos de la naturaleza y del mundo animal como fremo o ululo, que se han aplicado al ámbito humano mediante una especie de metáfora. Sin embargo también nos enfrentamos al fenómeno contrario, es decir, el de aquellas formas verbales que, utilizándose por lo general para el hombre, pasan a referirse a manifestaciones propias de los animales.

GEM. y el mundo animal, neutralización con FREM.

Cabe la posibilidad de fijar diversos apartados en los que aparecen estos animales:

"Gem." y los trabajos de Hércules:

GEM. hace alusión al grito propio del animal vencido. Viene a ser frecuente la aplicación de este campo a las fieras que el héroe ha conseguido vencer y superar, logrando con ello la tranquilidad para los pueblos que amenazaban:

.....; *maximus Nemeae timor*
*pressus lacertis gemit Herculeis leo.*⁴³
 HF. 224-225

En AG. el coro sigue cantando las hazañas de HÉRCULES, entre ellas su victoria sobre el toro de Creta, a quien consiguió traer vivo:

*gemitque taurus*⁴⁴ *Dictaea linquens*
horridus arua.
 AG. 833-34.

"Gem." aves exponente de mal agüero:

No deja de ser curioso ver a gemo acompañando a un ave como el buitre o el búho⁴⁵.

hic uultur, illic luctifer bubo gemit
omenque triste resonat infaustae strigis.
 HF. 687-88

La deformidad de las entrañas de la víctima examinadas por MANTO hace presagiar malos augurios al adivino

implet parentem; membra cum gemitu mouet,
rigore tremulo debiles artus micant;
 OE. 375-76.

Caza.

No podía faltar la alusión a la caza en PHA., precisamente en el coro que sirve de prólogo a la obra, con un claro recurso estilístico en la hipálage del carro que "gime":

fertur plaustro praeda gementi.
tum rostra canes sanguine multo
rubicunda gerunt,
 PHA. 77-78.

En TH. el resentimiento de ATREO hacia su hermano y su ansia de venganza es comparable al deseo del perro umbro de alcanzar la presa que se le resiste:

rostrum pererrat; praeda cum propior fuit,
cervice tota pugnat et gemitu uocat
dominum morantem seque retinenti eripit:
 TH. 501-03.

FREM.:

FREM. representa el grito natural del animal, cuando se muestra como tal o trata de asustar. Referido al león equivaldría al ya visto gemuit leo. ASTIANACTE compara su situación con la de un novillo al que el león⁴⁶, apartándolo de su madre, lo mantiene asido con sus fuertes dientes:

*Miserere, mater. AN. Quid meos retines sinus
manusque matris cassa praesidia occupas?
fremitu leonis qualis audito tener
timidum iuencus applicat matri latus,*
TR. 792-95.

La peste ha terminado con todo lo que tenía vida en Tebas, incluso con el mundo animal y por supuesto con el león, cuyo rugido ha dejado de oírse:

*tabidos inter moriens iuencos.
non lupos cerui metuunt rapaces,
cessat irati fremitus leonis,*
OE. 148-50.

Más adelante el coro entona un ditirambo alabando las gestas de Baco, con la inevitable alusión al león y al tigre que a veces le acompañan:

*Idaeus prora fremuit leo,
tigris puppe sedet Gangetica.*
OE. 457-58.

El MENSAJERO describe a TESEO el aspecto del terrible monstruo que acabó con la vida de su hijo.

*opima ceruix arduos tollit toros
naresque hiulcis haustibus patulae fremunt,
musco tenaci pectus ac palear uiret,*
PHA. 1042-44.

Aves y "Frem.":

Al contrario que el campo de gem., el de frem. no está dotado de ese carácter de mal agüero, simplemente se limita a la descripción del sonido propio de la naturaleza. HIPÓLITO, en su exaltación de una vida natural, hace referencia al río ALFEO en cuyas orillas trinan quejumbrosas aves:

*ubi Lerna puro gelida perlucet
uado, solesque uitat. hinc aves querulae fremunt*
PHA. 507-08.

QUERULUS y las aves (símbolo de libertad):

Es sumamente estrecha la relación que se establece en todas las tragedias entre este adjetivo y el mundo de las aves, arriba hemos oído a HIPÓLITO, hinc aues querulae fremunt PHAE, 508. En el Párodos de HF., en la descripción del amanecer, se realza la naturaleza que se opone a la turbulencias y agitaciones de la vida de la ciudad, a sus miserias y ambiciones:

*Pendet summo stridula ramo
pinnaeque nouo tradere soli
gestit querulos inter nidos
Thracia paelex,*

HF. 137-40.

El campo y sus animales no son sólo un símbolo de sencillez a la vez que el escenario ideal para desarrollar una vida estoica, con unas normas que se ajustan a la naturaleza, sino que además connotan la libertad, libertad de la que las aves constituyen uno de los máximos exponentes, dada su capacidad de escapar de cualquier situación apurada. Séneca les confiere esta característica de quaerulae, se quejan con un sonido triste, amargo y están más cerca de las mitológicas PROCNE y FILOMELA que de las reales.

IOLE, esclava de HÉRCULES, desea que sus brazos adopten plumas y que, teniendo la selva por morada, le sea posible cantar sus desgracias con quejumbroso trino:

*patrioque sedens ales in agro
referam querulo murmure casus
uolucrumque Iolen fama loquetur.*

HOE. 204-06.

Asimismo hemos aludido a cómo OCTAVIA querría que los hados le concedieran alas de ruiseñor, para escapar volando lejos de la compañía de los hombres con su dolor, y sola en medio del bosque esparcir sus tristes gorjeos con quejumbrosa garganta, quae lacrimis nostris questus/ (potest) reddere aedon? OC. 915-16, acto seguido añade.

*sola in uacuo nemore et tenui
querulo possem gutture maestum
fundere murmur.*

OC. 921-23.

Una variación del digne deflere la constituye digne.... conquesta. El coro, en su diálogo con CASANDRA, le asegura que ni el ruiseñor ni el ave Bistonía van a poder llorar como se merece la casa de la adivina con sus quejas⁴¹:

*furta mariti garrula narrat,
lugere tuam poterit digne
conquesta domum,*

AG. 675-77.

Solamente topamos con un ejemplo en el que este adjetivo no mantiene ninguna relación con el mundo animal y del bosque. Se trata de la escena en la que el MENSAJERO describe con toda su crudeza cómo ATREO decapita a uno de los hijos de su hermano, haciendo que su cabeza quejumbrosa se precipite al suelo:

*adicitque fratri; colla percussa amputat;
ceruice caesa truncus in pronum ruit,
querulum cucurrit murmure incerto caput.*

TH. 727-29.

9. LA NATURALEZA

GEM. y su neutralización con FREM.:

La neutralización de estos dos campos viene a ser un hecho claro. Más apropiado en este contexto es el uso de frem., ya que refleja una clara manifestación de los fenómenos naturales. La mayor frecuencia de gem. vendría dada por el hecho de hallarnos en poesía, donde las personificaciones son mayores. No faltan los ejemplos en los que oímos a la naturaleza llorar en todo su ámbito, ya se trate del bosque o sus árboles:

tunc silua gemit murmure saeuo.

PHA. 350

*Ut stetit ad aras omne uotium pecus
totumque tauris gemit auratis nemus⁴⁸,*

HOE. 784-85.

Si en Ovidio un árbol se queja del peso de una serpiente, MT. III 93-4, y gime por el azote de la cola del reptil, arbor... flagellari gemit, Séneca hace quejarse a otro árbol bajo los golpes del hacha:

*stat uasta late quercus et Phoebum uetat
ultraque totos porrigit ramos nemus;
gemit illa multo uulnere impresso minax*

HOE. 1624-27.

Tampoco faltan las personificaciones de la tierra⁴⁹, las ciudades, las piedras o el fuego:

*duxere rimas robora et totum nemus
concussit horror, terra-se retro dedit
gemitque penitus:*

OE. 575-77.

*si pace tellus plena, si nullae gemunt
urbes nec aras impias quisquam inquinat,*

HOE. 1701-1702.

*maiora minitans, collibus summis cadit
tractuque longo litus ac petrae gemunt⁸⁰;*

AG. 467-68.

*tantum ingemiscit ignis. o durum iecur!
Typhon in illo positus immanis rogo
gemuisset ipse quique conuulsam solo
imposuit umeris Ossan Enceladus ferox.*

HOE. 1732-35.

No es la única vez que se atribuye al fuego la facultad de "gemir", según ya hemos visto, nec facile dicas corpora an flammae gemant:/gemuere TH. 771-72.

FREM.:

Campo apropiado para tales manifestaciones naturales. TALTIBIO lo aplica a la tormenta que retrasó el regreso de los griegos a casa:

*cum subito caeco terra mugitu fremens
concussa totos traxit ex imo sinus;*

TR: 171-72.

Una de las FURIAS que increpa a TÁNTALO le hace ver cómo el estado de la naturaleza cambia de acuerdo con el cruel asesinato que va a cometer su descendiente ATREO:

*fugiente pomo ramus, et qui fluctibus
illinc propinquis isthmus⁸¹ atque illinc fremit*

TH. 111-112.

TESEO se muestra dispuesto a que su hijo pague el castigo por su supuesto crimen, aunque en su huida deje atrás las rugientes amenazas del gélido Bóreas:

*hiemesque supra positus et canas niues
gelidi frementes liqueris Boreae minas
post te furentes, sceleribus poenas dabis.*

PHA. 935-37.

FLE., Flebile saxum:

La referencia al mito de NÍOBE aparece más de una vez a modo de frase hecha,

la primera como mera alusión mitológica por parte del coro en AG.:

*stat nunc Sipyli uertice summo
flebile saxum
et adhuc lacrimas marmora fundunt*

AG. 377-78.

En la segunda, IOLE, abrumada por sus calamidades, pide convertirse, al igual que Niobe, en llorosa roca:

*Me uel Sipylum flebile saxum
fingite, superi,*

HOE. 185-86.

Nótese la aliteración en "s" en los dos casos, lo que justificaría también la aparición de Siphylum, -li. Este llanto de la roca contrasta con su natural dureza, fortaleza comparable a la del rostro de HÉRCULES, a quien nadie consiguió hacerle brotar las lágrimas, excepto los engaños de su mujer:

*tibi cessit uni; prima et ante omnis mihi
fletum abstulisti: durior saxo horrido*

HOE: 1271-72.

Mientras ATREO está llevando a cabo el cruel asesinato de sus sobrinos, se nos narran una serie de prodigios, entre los cuales se describe cómo el marfil de los templos derrama lágrimas¹⁷:

*libata in ignes uina mutato fluunt
cruenta Baccho, regium capiti decus
is terque lapsum est, fleuit in templis ebur.*

TH. 700-702.

10. RESISTENCIA Y RENDICIÓN ANTE EL LLANTO

Una de las principales ideas predominantes en las tragedias será la resistencia al llanto por parte de HÉRCULES, resistencia de la que él mismo hace gala. Sin embargo, conforme transcurre la vida del héroe, observamos un punto en el que todo este valor no puede contener las lágrimas.

FLE. (llanto más duradero) y LACRIM., neutralización:

La neutralización entre estos dos campos semánticos se revela clara y evidente, al ser numerosos los ejemplos en los que se confunden. En ocasiones el autor los une haciendo más imposible todavía la separación de ambos.

Son varios los personajes, según hemos ido señalando, que muestran un comportamiento sobrehumano ante la adversidad de las circunstancias, pero de todos ellos el más sobresaliente es HERCULES, de cuya boca oímos a veces frases más propias de un sabio que de un guerrero. Sin embargo uno de los atributos del sabio es la humildad, virtud que se echa de menos a veces en el comportamiento del Alcida, a quien ya hemos oído jactarse de que no dejaría escapar un gemido lloroso aunque el Caúcaso lo ofreciera como banquete para el ave voraz, Scythia gemente flebilis gemitus mihi/ non excidisset HOE. 1379-80. Aplomo que quiere dejar patente versos más abajo:

*sparsus silebo – non ferae excutient mihi,
non arma gemitus, nil quod impelli potest.*
HOE. 1394-95.

La insistencia que hace el autor sobre el valor del héroe resulta a veces pesada e innecesaria, dando siempre la vuelta a la misma idea y alargando caprichosamente la obra:

*hinc omne uoces reddit Herculeas nemus.
fletem uidemus. uulguis antiquam putat
rabiam redisse; tunc fugam famuli petunt.*
HOE. 806-07.

Culmen de la neutralización ("Hercules uictus"):

En el ejemplo siguiente Séneca utiliza lacrimam en singular, como tratando de atenuar el llanto de HÉRCULES, que es esporádico. Contrasta la singularidad y este carácter esporádico del sustantivo con la continuidad del participio. Es ahora cuando se reconoce que HÉRCULES ha sido vencido, uictus. Más adelante, en forma de clímax, aumenta la información sobre este lamento que crece y que llega al grito. Aquí lacrimam constituye un primer escalón:

*uictus minas infregit et lacrimam expulit.
fletem, gementem⁷, summe pro rector poli,
me terra uidit, quodque me torquet magis,*
HOE. 1274-76.

Se recalca la imbatibilidad del héroe, inuictus olim, frente a su estado actual de dolor continuo expresado por el participio fletem, al que ahora se suma gementem (ya hemos visto antes flebilis gemitus). Por otra parte produce un efecto mayor fletem, más fuerte y dramático que lacrimantem. En HOE. llega un momento en el que la neutralización es total, con una equiparación completa en cuanto al significado:

*Unde iste fletus? unde in has lacrimae genas?
inuictus olim uoltus et numquam malis
lacrimas suis praebere consuetus (pudet)
iam flere didicit. quis dies fletum Herculis,*
HOE. 1265-68.

Un pasaje en cierto modo semejante es aquel en el que HÉCUBA, vencida ya por

la vida, desea con ansia la muerte. Aquí lacrimae ha sido sustituido por imber, pero la equiparación semántica sigue siendo la misma:

*elabere anima, denique hoc unum mihi
remitte funus-inrigat fletus genas
imberque uicto subitus e uultu cadit:*

TR. 964-66.

LACRIMAE (algo puntual y esporádico):

En los versos anteriores hemos remarcado cómo lacrimae, cuando no es objeto de una equiparación semántica, lleva el rasgo de un llanto esporádico. En uno de los versos anteriores (HOE. 1267), utiliza incluso pudef como una atenuación de ese posible lamento. En el pasaje en el que Séneca hace llorar a TESEO y a ANFITRIÓN, dolido por la locura de su hijo, hallamos por dos veces repetida la raíz pudef:

*uterque tacitus ora pudefunda obtegit
furtimque lacrimas fundit. in tantis malis
quid est pudefendum? numquid Argivae impotens*

HF. 1178-80.

El comportamiento del Alcida en los últimos instantes de su vida fue tal, que incluso infundió respeto a todos los que le rodeaban, dando la impresión de que sus lágrimas parecían inconvenientes. Al igual que antes el repentino comienzo del llanto del padre del héroe y de TESEO se expresaba con lacrimae, también ahora el final del lamento por éste se manifiesta con el mismo sustantivo:

*leges tyrannus? quanta pax habitum tulit!
haesere lacrimae, cecidit impulsus dolor
nobis quoque ipsis, nemo periturum ingemit:*

HOE. 1685-87.

Dare lacrimas:

Giro no propio de nuestro⁴ autor, que sin embargo es acogido por éste con entusiasmo. La resistencia que se puede mostrar ante las lágrimas se vence incluso en las personas que menos nos lo podríamos esperar. Según OCTAVIA la virtud de BRITÁNICO fue tan grande, que al morir hizo incluso llorar a su madrastra AGRIPINA:

*Britannice, heu me, nunc levis tantum cinis
et tristis umbra; saeva cui lacrimas dedit
etiam nouerca, cum rogis artus tuos*

OC. 169-171.

Siguiendo con esta exaltación del dolor, Séneca llega a figurar incluso que la misma Troya lloraría las desgracias de los troyanos:

*numen serena: cladibus nostris daret
uel Troia lacrimas. odia si durant tua*

AG. 521-22.

11. OTROS ASPECTOS DEL LLANTO

COSTUMBRE DE LLORAR

A la hora de establecer una distinción en lo concerniente a las manifestaciones de fleo y lacrima, se puede afirmar lo siguiente:

a) FLE. resulta más apropiado para el llanto por un héroe en particular y en una situación especial, este es el caso del lamento por HÉCTOR. Se recurre a veces al adjetivo solitus.

b) Con LACRIM. se manifiesta el llanto en su aspecto más amplio y menos específico, al que uno está acostumbrado por una u otra causa. Le acompaña un adjetivo compuesto de suesco.

Sin embargo, a pesar de esta división, hay que contar, más que en otros ejemplos, con las diferentes interferencias.

FLE., superación en el llanto, (duelo por un héroe):

Esta idea, no exclusiva de la poesía de Séneca⁵⁵, la hemos visto repetida más de una vez, primero en boca de HÉCUBA, cuando exhorta al coro de troyanas, solitum flendi uincite morem:/ Hectora flemus TR. 96-97, y en segundo lugar en la respuesta que recibe del coro, non sum solito contenta sono:/ Hectora flemus TR. 115-16. Una exhortación parecida la oímos en OC., en la mencionada alusión al mito de FILOMELA y PROCNE. Ahora assuetos acompaña a questus:

*Age, tot tantis onerata malis,
repete assuetos iam tibi questus
atque aequoreas uince Alcyonas,
uince et uolucres Pandionias:*

OC. 5-8.

LACRIMAE (llanto en general), neutralización:

La estrecha relación entre la tristeza y el llanto resulta evidente en afirmaciones como la de las troyanas, mujeres que han tomado las lágrimas como una costumbre:

Non rude uulgu lacrimisque nouum
lugere iubes:

TR. 67-68.

Por otra parte está el ejemplo de TIESTES, quien en todo su destierro no ha conocido sino la desgracia y el llanto, siendo incapaz de olvidar todo esto cuando la fortuna le sonríe:

Maeror lacrimas amat assuetas,
flendi miseris dira cupido est.

TH. 952-53.

El caso de HÉRCULES es diametralmente opuesto, se trata de un semidios no acostumbrado al lamento, pero que como TIESTES, se deja vencer al final por él (cf. arriba 1265-68, en estos versos, aunque consuetus acompañe a lacrimas, es de destacar la neutralización entre los significados de una y otra palabra).

IUUAT DEFLERE

Esquema que se repite por dos veces en obras muy diferentes, pero de situación parecida, por una parte en el aludido lamento de IOLE (quae prima querar? quae summa gemam?/ pariter cunctas deflere iuuat HOE. 181-82) y por otra en el que tiene lugar por parte de las troyanas, ambas esclavas de sus respectivos vencedores HÉRCULES y los griegos:

magis exurunt quos secretae
lacerant curae,
iuuat in medium deflere suos.

AG. 665-66.

En la monodia de Tiestes iuuat es reemplazado por un sustantivo, cupido⁵⁶, el cruel deseo de llanto propio de desdichados como TIESTES, quien apenas puede asimilar su pasajera dicha, como hemos visto en el apartado anterior (TH. 953).

UETO..... IUBEO

Este modo de contraposición no muy frecuente hace su presencia en algunas escenas como la que revela esa lucha interna de sentimientos que vive el corazón de TIESTES momentos antes del banquete:

Quid me reuocas festumque uetas
celebrare diem, quid flere iubes,
nulla surgens dolor ex causa?

TH. 942-44

Estructura en la que la colocación de los dos verbos suele venir al final del verso, mientras que la de los infinitivos que de ellos dependen varía:

*aeterna uirtus Herculem fieri uetat:
fortes uetant maerere, degeneres iubent.*

HOE. 1835-36.

La misma disposición se mantiene en otro verso, con iubeo al final y el infinitivo en cualquier posición:

*iam flere pudor est⁷⁷; ipsa quam sexus iubet
maerere, siccis haesit Alcmenae genis*

HOE. 1688-89.

También se recurre a ueto, reforzado por otro verbo de significado análogo:

*me crudeli sorte parentes
raptos prohibet lugere timor
fratrisque necem deflere uetat.*

OC. 65-67.

COMPASIÓN ANTE EL LLANTO

Nos situamos frente a dos tipos de construcciones distintas de similar carga semántica, y que sólo se diferencian por no ser sino meras frases hechas dentro del lenguaje de Séneca.

LACRIMAE Y UICTUS (situación extrema, perdón de la vida):

El conmover por el llanto constituye otro de los tópicos de las tragedias y para ello se recurre a la pareja lacrimis uictus. El primer ejemplo nos recuerda cómo HÉRCULES fue vencido y se dejó ablandar por las lágrimas del pequeño PRÍAMO, en su conquista de Troya:

*Udidit pueri regis lacrimas
et Troia prior, paruusque minas
trucis Alcidae flexit Priamus.*

TR. 718-20.

*hostis parui uictus lacrimis
'suscipe' dixit 'rector habenae
patrioque sede celsus solio;*

TR. 725-27.

JASÓN pretende autoexculparse de alguna manera ante MEDEA tratando de convencerla de que, si no hubiera sido por él, CREONTE la hubiera matado:

*Perimere cum te uellet infestus Creo,
lacrimis meis euictus⁹ exilium dedit.*

ME. 490-91.

No es frecuente la conjunción de lacrimae y moveo, excepto en algunas ocasiones. Cuando TESEO trata de sonsacar a FEDRA la razón por la cual desea la muerte, ésta le responde en medio de un baño de lágrimas:

TH. *Quod sit luendum morte delictum indica.*
PH. *Quod uiuo. TH. Lacrimae nonne te nostrae mouent?*
PH. *Mors optima est perire lacrimandum suis.*

PHA. 879-81.

MOUERE Y FLETUS (situación patética, causa compasión):

No es ésta una construcción que Séneca haya tomado de Virgilio, Horacio u Ovidio, sino que en ella se advierte la impronta de su propio estilo, pudiéndose ver esta secuencia también en su prosa¹⁰. En Cic. Delot. 2, 5 leemos nīl moueor lacrimis TESEO, junto con ANFITRIÓN, trata de convencer a HÉRCULES de que no se vengue de sí mismo suicidándose, para lo cual no duda en recurrir al llanto:

.....TH. *Sunt quidem patriae preces
satis efficaces, sed tamen nostro quoque
mouere fletu. surge et aduersa impetu*
HF. 1272-74.

ULISES amenaza con abatir la tumba de HÉCTOR ante la estupefacción de sus servidores, que no se atreven a cumplir las órdenes recibidas por respeto al muerto y compasión a su mujer:

UL. *Cessatis et uos flebilis clamor mouet
furorque cassus feminae? iussa ocus*
TR. 678-79.

Conmoción que también provoca ASTIANACTE en el momento en que va a ser sacrificado por los griegos:

*ferox superbit. mouerat uulgum ac duces
ipsumque Ulixem. non flet e turba omnium
qui fletur, ac, dum uerba fatidici et preces*
TR. 1098-1100.

ANTÍGONA, al ver avanzar lentamente las enseñas militares de sus dos hermanos, cree ilusa que esta lentitud se debe a que han sido convencidos por su llanto:

*et ecce motos¹⁰ fletibus credas meis,
sic agmen armis segne compositis uenit.*
PHO. 417-18.

FUNDO

Lacrimae:

Con fundo hay varias maneras de expresar el llanto, tal como fundere fletus y más frecuentemente lacrimas fundere, amén de alguna otra variación como la que oímos de boca de EDIPO:

*et flere satis est? hactenus fundent leuem
oculi liquorem? sedibus pulsi suis
lacrimas sequantur:*

OE. 954-56.

Ello se advierte de un modo más claro en HF., cuando HÉRCULES, recuperado de su locura, pregunta a su padre y a TESEO (cuando intentan esconder en vano sus lágrimas) qué es lo que ha pasado con su familia. Podría explicarse el empleo de este verbo por la aliteración, furtimlacrimas fundit HF. 1179. Al hacer Séneca referencia al lamento de NIOBE, convertida en piedra, en el monte Sípilo leemos: et adhuc lacrimas marmora fundunt 378. Y si NIOBE llora por la muerte de sus hijos, lo único que pide MEDEA, antes de partir al exilio, es poder despedirse de ellos y dedicarles sus últimas lágrimas. Séneca emplea ahora profundo:

*potest soletque, liberos tantum fugae
habere comites liceat, in quorum sinu
lacrimas profundam.*

ME. 541-43.

Cf. Ovidio en el relato de la muerte de FAETÓN, dentro de sus Metamorfosis, II 338-40:

*Incubuitque loco nomenque in marmore lectum
perfudit lacrimis et aperto pectore fuit.*

Sin embargo en el mismo autor y en la misma obra (XI 672) leemos fletus fundere.

En la AE. por otra parte la frecuencia con que lacrim. acompaña a fundo o un compuesto suyo es muy grande: cf. I 1228, II 651, III 312, III 344, III 348, VI 686, X 465, XII 154. Sin embargo no encontramos ningún ejemplo en el que fundo vaya acompañado por fletus. En Horacio este verbo no lo hallamos ni con una ni otra palabra.

Fletus:

Conexión menos corriente y sólo cabe pensar que se formó a partir de fundere lacrimas, por una especie de analogía. La escuchamos de boca de TIESTES:

*terror, oberrat, subitos fundunt
oculi fletus, nec causa subest.*

TH. 966-67.

En el coro en el que HECUBA pide que se llore a PRÍAMO se reitera esta misma secuencia:

*Priamo uestros fundite fletus⁶¹,
satis Hector habet.*

TR. 131-32.

Es decir sólo podemos observar esta relación en las partes corales, concretamente en los anapestos.

CUADRO GENERAL

A continuación presentamos un cuadro general de todas las obras, con las frecuencias de cada uno de los campos analizados repartidas por actos. En primer lugar exponemos las de las obras más problemáticas:

TRAGEDIA	ACTO	FL.	LACR	GE.	QUE.	PLAN	CLA.	LAM.	FREM	PL.
HOE.	I	6	5	4	4					
	II	4		1	2					1
	III	3		6			1		1	
	IV	7	5	5	1	2	2			1
	V	13	5	8	3	11			1	
OC.	I	8	2	1	2	1	2			
	II	3	2	1					1	
	III	2	1			2				
	IV									
	V	3	1		2					

CUADRO GENERAL

TRAGEDIA	ACTO	FL.	LACR	GE.	QUE.	PLAN	CLA.	LAM.	FREM	PL.
HF.	I	1			3		1			
	II	4	1	1	1					
	III		1	1			2			
	IV			1	1	2	1			
	V	3	2							
TR.	I	5	2	2		6		1		
	II	1							1	
	III	12	6	3	2		1		1	
	IV	2	5	2	3	1		2		1
	V	7	1	3						
PHO.	1ªP.	1	1							
	2ªP.	3	1		1		1		1	
ME.	I				1					
	II		1	1	3					
	III	1	2	1	2		1			
	IV				1					
	V	1	1	1						
PHA.	I		1	2			1			
	II		1		3				1	
	III	2	4					1	2	
	IV	7							1	
	V	1	1		1	1		1		
OE.	I	2	3	1	2				1	
	II			1					2	
	III	1		2			1			
	IV									
	V	3	1	2			1		1	
AG.	I									
	II	1	1							
	III	2	2	1					1	
	IV	2	4	2	2	1		1	1	
	V	1	1						1	
TH.	I	1							1	
	II				2				1	
	III		1	1						
	IV	1		3	2					
	V	3	2	3	4	1				

LA MANIFESTACIÓN DEL DOLOR

2.3 EL LLANTO EN CADA UNA DE LAS OBRAS

COMENTARIO GENERAL POR OBRAS

COMENTARIO SOBRE HOE. Y TR.

	FLE.	LACRIM.	GEM.	PLAN.	QUER.
HOE.	33	15	24	13	10
TR.	27	13	10	7	5

En este pequeño cuadro hemos señalado las dos obras en las que el índice de frecuencia de los campos semánticos principales es más elevado. HOE. se nos revela como la tragedia en la que estos se presentan con mayor frecuencia, sin embargo, teniendo en cuenta su extensión, habría que considerar los campos por separado. Atendiendo a la mencionada proporción, TR. viene a ser el drama en el que estos campos se prodigan un mayor número de ocasiones.

La importancia de estas dos obras pues, para analizar el conjunto de todas ellas, es primordial, si tenemos en cuenta que, si sumamos el total de apariciones de fleo, las frecuencias en ambas tragedias en número superan, aunque por poco, al de todas las demás juntas. Y lo mismo se puede decir de otros grupos como el de gemo, plango, andándoles cerca lacrimo y, constituyendo un caso aparte, queror, fremo, clamo. Lamentum no se deja ver en HOE., pero de sus seis ejemplos, tres están en TR..

La pregunta que cabe hacerse es si este predominio en TR. es:

- a) Casual.
- b) Debido al propio "pathos" de la tragedia
- c) Fruto de una evolución estilística.

Es difícil decidirse con exactitud a este respecto, ya que las opiniones sobre este punto varían mucho. Entre ellas destaca la de Hansen, que habla de una evolución desde HF. a HOE., en lo que concierne a la técnica, en la que cada vez han desarrollado más su importancia las "Affektszenen". En HF. y TR. dominaría la "Pathosstil", frente PHO., más caracterizada por su "Affektstil", que sigue su desarrollo a partir de ME. y PHA..

Casual es dudosa que sea esta coincidencia, debido al cuidado de Séneca a la hora de escoger sus expresiones, que se repiten de forma variada, casi sistemáticamente. Si tenemos en cuenta el propio "pathos" de la obra, podríamos descartar una evolución estilística, la cual parece poco probable.

Hay escenas cuya relación esquemática y métrica es tal que parecen compuestas de acuerdo a un mismo canon. Tal es, por ejemplo, la relación fletus/placatus, que se manifiesta en el "como", en el diálogo que mantiene el coro y HECUBA, TR. 67-133, como asimismo en

el treno monódico de ALCMENA por la muerte de su hijo, HOE. 1940-82, por no hablar de la semejanza entre las escenas de IOLE y CASANDRA. Podría afirmarse que estas dos obras constituirían el culmen de un estilo poético que tiende hacia un mayor dramatismo. Así el conjunto de palabras cargado de más fuerza semántica, el de plango, apenas aparece de forma significativa fuera de estas dos obras.

Relación más estrecha entre TR. y HOE.:

Después de examinar las dos tragedias no cabe duda de que ambas tienen varios puntos en común, entre ellos:

- Llanto por unos héroes que simbolizan la seguridad de una patria.
- Esposas que lamentan los destinos de sus maridos (DEYANIRA, ANDRÓMACA, HÉCUBA,...).
- Madres que deploran los destinos de sus hijos (HÉCUBA, ALCMENA).
- Situación de constante acoso: JUNO por parte de Hércules y GRIEGOS por parte de las troyanas.
- Valentía a la hora de la muerte:
 - _ HÉRCULES ante la hoguera.
 - _ POLÍXENA y ASTIANACTE ante su sacrificio.
- Deseo de la muerte como solución de las desgracias.
- Engaño como elemento importante en el drama:
 - _ ULISES consigue engañar a Andrómaca.
 - _ HELENA aborda con artimañas a Polixena.
 - _ DEYANIRA hace lo propio con Hércules, terminando con la vida de éste mediante el veneno de la Hidra.

TROADES.

TRAGEDIA	ACTO	FL.	LACR	GE.	QUE.	PLAN	CLA.	LAM.	FREM	PL.
TR.	I	5	2	2		6		1		
	II	1							1	
	III	12	6	3	2		1		1	
	IV	2	5	2	3	1		2		1
	V	7	1	3						
		27	14	10	5	7	1	2	2	1

Empezaremos por TR., obra en la que el campo semántico del llanto se muestra de una manera especial. El grupo léxico más destacado en esta tragedia, como casi en la mayoría, es el de fle., con un total de 27 apariciones. El campo léxico de lacrim. también se muestra pródigamente, en 14 ocasiones. Es una de las tragedias en las que estos verbos proliferan de la manera más clara, pudiendo dividirse en partes bien diferenciadas en cuanto a la utilización del léxico del llanto:

ACTO I:

Con la intervención del coro y HÉCUBA se observa un lamento por la destrucción de la patria y de sus héroes, de una amargura muy destacada, que se manifiesta por el predominio del vocablo más expresivo, plango (y derivados). Sólo se recurre una sola vez a lacrima, en la imagen del mármol derramando lágrimas, repetida en TH. 702. Nos topamos en los primeros actos con tres sujetos no personales, marmora, petrae, Troia.

ACT. III Y IV:

Pero es especialmente en el coro de acto tercero y cuarto en donde se nos concentran del modo más efectista los verbos del llanto, fruto del dolor del coro y de CASANDRA por la destrucción de Troya. Como consecuencia testimoniamos un desequilibrio de contenido, ya que todo el sufrimiento que se expresa mediante las lágrimas se concentra en el acto cuarto. Hay en él una repartición más o menos proporcional del léxico referido al dolor y su manifestación (lacrim. 3, gem. 2, quer. 2, fle. 2, lament. 1, frem. 1, plan. 1). Por otra parte si en el primer acto se alude directamente a sentimientos humanos, en el acto III cabe destacar la escena de ANDRÓMACA y ULISES, una de las más dramáticas y conseguidas de todas las tragedias.

HERCULES OETAÆUS.

TRAGEDIA	ACTO	FL.	LACR	GE.	QUE.	PLAN	CLA.	FREM	PL.	TO.
HOE:	I	6	5	4	4					19
	II	4		1	2				1	8
	III	3		6			1	1		11
	IV	7	5	5	1	2	2		1	23
	V	13	5	8	3	11		1		41
TOTAL		33	15	24	10	13	3	2	2	102

En todos los capítulos de esta tragedia se establece un predominio de fleo. Especialmente expresiva viene a ser la monodia de IOLE, al deplorar su desamparo como esclava de Hércules y la pérdida de su familia junto con su tierra (tema muy común en TR. y AG., extrapolable a otras tragedias). Siempre que el protagonista habla en primera persona se emplea gemam, siguiéndole en frecuencia fleo o defleo.

Otra idea de este acto, manifestada ya en TR. (215 y sts.), es la de la dichosa fortuna de los que han sucumbido, frente a la desdicha de quienes aún conservan la vida, y no se pueden librar del sufrimiento que ésta supone. En el caso de TR. se considera a PRÍAMO felix porque yace junto a los muros de Troya.

ACTO II

La secuencia queritur, implorat, gemit (cf. ME. 390) constituye un climax muy bien buscado, que refleja claramente la situación física y psíquica del protagonista. Se advierte una diferenciación con los verbos gemo y quaero, más indicados para la manifestación de la queja puntual (en boca de la nodriza), mientras que para el destino y el azar se prefiere fleo, sobre todo en los coros.

ACTO III.

Se da un predominio de gemo, campo apropiado para la manifestación del dolor del mundo y de la naturaleza por la muerte del héroe, en cuyo lamento sobresale el grito. La aflicción más general se expresa por medio de gemere y fremere.

Aunque HÉRCULES trata de contener las lágrimas para evitar que se ponga en duda su virtus, tras dejar escapar una serie de alaridos, no puede menos que romper a llorar,

HOE. 806. Parece como si a Séneca le costase trabajo escribir (*Herculem*) flentem videmus, ello lo deja más bien para las mujeres, esposa, madre y coro. El llanto y el gemido sólo los oímos de su boca en aquellos momentos en que la locura y las consecuencias de ésta le hacen desvariar en su dolor, al no ser propio de un héroe en una situación de cordura una debilidad de este tipo.

ACTO IV.

En él destacan las palabras de *HERCULES* con la mención del tipo flentem gementem. El sufrimiento del Alcida es aún mucho mayor cuando se entera de que el engaño por el que muere es obra de una mujer y de que ésta es además su propia esposa.

ACTO V:

El léxico más abundante lo constituye el perteneciente al campo semántico de fleo y de planctu. Acto que se puede dividir en dos partes principales:

A) (1624, 1837) La que narra en boca de *FILOCTETES* la muerte del protagonista. Se nos muestra una oposición llanto/ virtud. El héroe trata de evitar aparecer como derrotado física y psicológicamente, por lo cual en los momentos de su muerte exhorta a su madre y al coro de mujeres, en resumen a todos, a que no den una alegría a *JUNO* dejando caer sus lágrimas.

B) (1837,1905) La segunda parte de este acto la protagoniza el llanto de *ALCMENA* y del coro, pasaje en el que se deja ver la manifestación más fuerte del dolor, treno monódico por la muerte de su hijo. Representa un clímax con respecto a la parte anterior ya que ahora se van a emplear dos de los verbos más trágicos, fleo y plango. Recurso típico de las partes corales en uno de los fragmentos más emotivos de todas las tragedias.

HERCULES FURENS.

TRAGEDIA	ACTO	FL.	LACR	GE.	QUE.	PLAN	CLA.	TO.
HF.	I	1			3		1	5
	II	4	1	1	1			7
	III		1	1			2	4
	IV			1	1	2	1	5
	V	3	2					5
TOTAL		8	4	3	5	2	4	26

ACTO I:

Domina la queja de JUNO. En el coro leemos querulos nidos y clamosi fori, este último con un tono claramente peyorativo, frente al primero. Hay que tener en cuenta la oposición muy clásica naturaleza-sociedad, que se resuelve siempre en favor a la primera.

ACTO II:

La queja (sólo aparece una vez) va dando lugar al llanto por parte del coro, y en especial por parte de las mujeres.

ACTO III:

Las lágrimas van cediendo paso al grito, ahora son los hombres los protagonistas de este acto, y a ellos no se les caracteriza con el llanto. La única aparición de esta manifestación es precisamente en boca de TESEO, en su intento de calmar a MÉGARA.

ACTO IV:

El ambiente sube en forma de clímax, en el que el sufrimiento de los héroes da lugar al dolor más descarnado. El tránsito es progresivo, sigue apareciendo el grito y el gemido, pero se desborda en la expresión más propia de las lágrimas de una mujer, planctus. Los sujetos en este caso son seres inanimados, divinidades, o fenómenos celestiales.

ACTO V:

El último acto reúne el llanto de todos los varones de la tragedia, el de ANFITRIÓN y TESEO, que deploran la matanza de HÉRCULES. Estamos frente a un protagonista que "está aprendiendo a llorar", (se trata de un corazón encallecido por las desgracias).

FLE., las partes en las que fle. muestran su dominio son aquellas en las que ronda de por medio la muerte, ya sea en el momento en que ORFEO pierde a su esposa con una manifestación de duelo general (576 y sts.), o en el pasaje en que el Alcida lamenta el asesinato de sus propios hijos (1175 y sts.). Hay una débil diferencia en el sentido de que lacrimare se emplea para un acción puntual y esporádica, mientras que deflere, dada su expresividad, es más adecuado, por ejemplo, para llorar a los hijos del héroe.

LACRIM., el papel del sustantivo en esta obra es poco importante, con escaso número de frecuencias su uso se limita a las típicas exhortaciones, lacrimas cadentes reprime (642), a frases de valor proverbial, lacrimis difficiles dei (578), general, lacrimare uultus nescit (1229), frases hechas furtim lacrimas fundit (1179).

QUER. destaca lo inútil de la queja, no sólo ya en boca de JUNO, que no consigue nada con su venganza, sed uetera sero querimur (19), leuia sed nimum queror (63), sino también en las palabras de MÉGARA, cuando se lamenta de que su marido no regresa, reditusque lentos nec mei memores querar? (298). A ello se le suma la afirmación de HÉRCULES, cur diem questu tero? (633).

GEM.: HF. es otra de las tragedias en la que este campo parece desentenderse

a veces del mundo del protagonista:

Pressus lacertis gemit Herculeis leo. (225).
hic uultu, illic luctifer bubo gemit. (687).

El coro del acto IV exhorta a que el héroe golpee su pecho como síntoma de dolor y que el cielo oiga sus gemidos. Es una referencia general, no dirigida al sufrimiento de HÉRCULES:

uastos gemitus audiat aether. (1104).

PLANG. se mantiene dentro de su papel, es decir incluido en las partes corales, donde el lamento por las desgracias adquiere un carácter particularmente emotivo. Sigue caracterizado por un tono un tanto general sin concretar a quién se dedica el llanto, papel que corresponde a fle. Destaca su expresión hasta exagerada del dolor:

Uno planctu tria regna sonent. 1114.

caedant humeros corpora fortes
plangent tantos arma dolores. 119-20.

Este coro nos trae a la memoria el treno monódico de ALCMENA, (1863-1939), claro está sin las mismas pretensiones dramáticas.

CLAM. en el primer acto se halla impregnado del valor peyorativo mencionado. En el acto III la muchedumbre que acude a recibir a HÉRCULES viene laeto ...clamore, frente al resonet maestro clamore chaos, del coro del acto IV, ya en un escenario apropiado a la locura del héroe.

OCTAVIA.

TRAGEDIA	ACTO	FL.	LACR	GE.	QUE.	PLAN	CLA.	FREM	TO.
OC.	I	8	2	1	2	1	2		16
	II	3	2	1				1	7
	III	2	1			2			5
	IV								
	V	3	1		2				6
TOTAL		16	6	2	4	3	2	1	34

ACTO I.

En los primeros versos podemos contemplar una exhortación al llanto acostumbrado. Se recurre de nuevo a la mención de FILOMELA y PROCNE como aves metamorfoseadas y libres, símbolos de la libertad a la que aspira el dolor de Octavia, como lo aspiraba el de IOLE.

ACTO II.

En los versos 511-12 se recurre de nuevo la conexión flere-gemere, ya típica de Séneca, esta vez en boca de NERÓN al hablar de las proscripciones de AUGUSTO. El colofón lo constituye la misma exhortación al llanto vista ya varias veces en otras tragedias como TR. o AG.. Sigue la aparición por dos veces de defleo, en boca de la sombra de AGRIPINA, para referirse al atentado de su naufragio 602 y a la impiedad de su hijo, 604.

ACTO III.

Uno de los más expresivos hace reiterada alusión al lamento de las madres latinas, con una abundante utilización de planctus. Se nos representa el llanto por el pasado y el futuro.

ACTO V.

Domina como en toda la obra fleo, siempre referido a desgracias personales de la familia y propias, en un coro en el que se hace una crítica a lo funesto que ha resultado para muchos el favor del pueblo. Se tiende a separar a OC. del conjunto de las demás obras, aunque si bien es verdad que hay escenas muy particulares (como en todas las tragedias), no es menos cierto que muchas de sus manifestaciones de dolor se enmarcan dentro del más genuino esquema senequiano.

No digamos ya de la mencionada relación entre IOLE y OCTAVIA (con alusiones mitológicas idénticas como el mito de Filomela y Procne), que entroncan además claramente con los coros de TR., e incluso con otras obras (OC. 692, PHA. 112-22). Algunas expresiones como el digne deflere o la excesiva utilización de defleo resultan un poco particulares, pero la tónica general se mantiene en la línea de las otras obras.

Tragedia propia del llanto más genuino, en la que, excepto fle. y lacrim., los demás campos apenas adquieren una señalada representación. FLE. domina de una manera muy clara, sobre todo en el primer acto, con la mitad de los ejemplos. Ello no deja de sorprendernos debido a que resulta el campo adecuado para el lamento más interior y agudo, muy utilizado a la hora del duelo por los seres más queridos y allegados. La muerte y su verbo característico descuellan en esta obra.

LACRIM. funciona simplemente como un complemento de fle. sin alcanzar tanta importancia. Algunos de sus ejemplos corresponden a un tipo de frase hecha, propia asimismo de las demás tragedias: parcite lacrimis (646), tempus datum est lacrimis (604). Aunque por otra parte la neutralización adquiere una importancia muy grande en esta obra.

PHAEDRA (fleo y lacrimo).

TRAGEDIA	ACTO	FL.	LACR	GE.	QUE.	PLAN	CLA.	LAM.	FREM	
PHA.	I		1	2			1			4
	II		1		3				1	5
	III	2	4					1	2	9
	IV	7							1	8
	V	1	1		1	1		1		5
TOTAL		10	7	2	4	1	1	2	4	31

Como se puede advertir por estos números, hay dos campos que sobresalen sobre los demás, fleo y lacrimo, sin dejar a un lado queror y fremo. Por otra parte sus ejemplos se centran de una manera más destacada en los trímetros yámbicos más que en la lírica. Estableceremos los puntos más importantes de cada acto.

ACTO I (la naturaleza).

- Abundantes referencias al tema de la caza y la naturaleza clamore 51, praeda gementi 77, silua gemit 350.

- Atisbos del amor de FEDRA, degere aetatem in malis/ lacrimisque 90-91.

ACTO II (la queja).

- Dominio de la queja, ya sea por parte de la protagonista 370, noctem quaerelis ducit 404, sepone questus, ya por la referencia a la naturaleza en sus aves, aves querulae 508.

ACTO III (llanto de amor de Fedra).

- Continuas alusiones al las lágrimas que hace brotar a FEDRA su frustrado amor por HIPÓLITO.

ACTO IV-V (duelo de TESEO y del coro por la muerte de HIPÓLITO).

Los dos primeros actos cumplen la función de ponernos en ambiente, especialmente el segundo, pero son sobre todo los actos II y III los de más dramatismo, ya que contienen el núcleo de toda la obra.

Generalidades:

Existe una diferencia muy grande en la utilización de los verbos. En los dos primeros actos apenas hacen su presencia las lágrimas, se advierte un profundo desasosiego manifestado en palabras como gemo, fremo, clamo. Los campos se dividen en dos grupos:

a) El referido a animales y a la naturaleza, propio del talante de HIPÓLITO, (feras, praeda, silva, aves).

b) El dirigido al estado de ánimo de la protagonista.

Se puede advertir una "ring composition" entre el acto primero que abre HIPÓLITO y el cierre del acto II. Será el acto III, con la entrada en escena de TESEO, donde los verbos propios del llanto aumentan de forma considerable.

El acto IV es el más desequilibrado, pues en él fleo predomina de un modo claro, es el escenario para el duelo por el joven muerto. Nos encontramos en el mismo caso que en HÉRCULES, un héroe que ha matado a sus hijos y que llora amargamente su acción con unas lágrimas no propias de él.

TESEO pues sufre un desvario, si no tan fuerte como el del Alcida, sí de las mismas consecuencias, ha sido un ataque de locura lo que ha hecho que exigiera de su padre POSEIDÓN la muerte de su hijo, pero, una vez que ésta ha tenido lugar, se arrepiente amargamente. Si las lágrimas no suelen dejarse ver en las mejillas de los héroes, Séneca hace en estos casos una excepción para dotarles de un toque de humanidad. No falta una mención del mundo de los infiernos, lugar visitado por TESEO, al que aquí se aplica del mismo modo el adjetivo flebilis.

El acto V descuella por el contrario como el más equilibrado de toda la obra, los términos que analizamos no suelen aparecer más de una vez y la variedad de expresiones es notable, con una exhortación al dolor y al llanto peculiar de este tipo de escenas.

Especialización de los campos:

Es de resaltar la división a la hora de utilizar los diversos campos:

- GEM. sólo aparece dos veces y lo hace en el acto primero al hacer referencia a la caza, praeda gementi 77, y al bosque, silua gemit 350.

- FREM. de sus cuatro apariciones tres se emplean para hacer referencia a la naturaleza y sus animales, excepto en el verso 850, en el que TESEO pregunta: quis fremitus aures flebilis pepulit meas.

- QUER. lo emplea Séneca para describir la aflicción del amor de la protagonista, sólo se le ve en el segundo acto. Querulae por su parte se nos pone en conexión con el mundo de las aves.

- LACRIM. para la expresión sobre todo del sufrimiento que produce el amor a FEDRA, destaca en el tercer acto.

- FLE. preferentemente para la manifestación de dolor causado por la muerte de HIPÓLITO, predomina en el cuarto acto (7 veces).

- Profunda variedad del campo semántico de llanto en el último acto, sin especialización en particular.

Neutralizaciones:

Se dan concretamente entre gemo y fremo a la hora de referirse a la naturaleza y sus animales. Asimismo en el V acto hay una neutralización entre varias palabras utilizadas de forma parecida en el mismo contexto: planctus (1158), querelis (1244), lacrimis (1261), fletus (1263), lamentis (1276), todas ellas para referirse al duelo por la muerte de HIPÓLITO.

MEDEA y "queror".

TRAGEDIA	ACTO	FL.	LACR	GE.	QUE.	PLAN	CLA.	
ME.	I				1			1
	II		1	1	3			5
	III	1	2	1	2		1	7
	IV				1			1
	V	1	1	1				3
TOTAL		2	4	3	7		1	17

Es la tragedia en la que menos abunda el léxico referido al llanto, donde queror domina de forma absoluta.

- QUER. campo que mejor viene a caracterizar el sentimiento de MEDEA, pues no se trata de un protagonista, como en los restantes dramas, que tenga que lamentar muerte alguna, la pérdida forzosa de una patria o el acoso de algún dios, sino el de una mujer que ha matado a su hermano, ha perdido voluntariamente su patria y renegado de los dioses. Sin embargo, a cambio de esta fidelidad a ultranza, sólo se le muestra desprecio y traición. Se da pues una contraposición entre el dolor, motor de su venganza, y las lacrimae, más ligadas a la situación de sus hijos y de su marido.

- FLE. con sólo dos apariciones, una referida al estado de ánimo de MEDEA, oculos uberi fletu rigat 387-88, y la otra a los hijos de ésta, en el momento en que son arrancados del regazo de su madre, fientes et gementes 949-51, es decir en dos frases hechas, de las que suele servirse Séneca normalmente. El escaso uso de este verbo es lógico en una obra de estas características, debido a que no se llora la muerte de nadie ni hay una situación desesperada, como en TR. o HOE. o incluso en PHA. con el desdichado fin de Hipólito.

- LACRIM. no tiene un uso muy diferente del de fleo, aunque se nos muestra un mayor número ocasiones. Hallamos también una expresión muy parecida a la anterior, ora quid lacrimae rigant 937.

Se utiliza este sustantivo al hablamos de las lágrimas que MEDEA derrama por sus hijos, fingidas o no, (y también, de las que supuestamente vertió JASÓN ante CREONTE, para que éste perdonara la vida a su mujer). La utilización de fleo resultaría demasiado fuerte, no sólo porque no se llora por ninguna muerte o desdicha ocurrida en particular, sino porque no hay una convicción clara del propio dolor de la protagonista respecto a su sentimiento por sus allegados.

- GEM. no se relaciona en absoluto con la hechicera, en una de sus dos apariciones se refiere a los hijos de MEDEA fientes gementes (950), en la otra a dos montes aetherio gementent sonitu (344).

Se puede establecer la siguiente división en esta obra:

- Actos I, II, III: MEDEA, como cualquier otra mujer desamparada y enamorada, deplora su situación (cf. DEYANIRA con su deseo de venganza y FEDRA en la descripción de su amor).

- Actos IV, V: pérdida de todo atributo femenino con rasgos de locura, con una constante obsesión por la venganza (cf. ATREO y los detalles de su locura, o incluso LICO).

Se trata de un drama en el que la descripción de los sentimientos de MEDEA está muy concentrada en los actos II y III, donde se muestran las trece del total de diecisiete palabras que tratamos. En los dos siguientes actos, y sobre todo al final, es donde ya se va fraguando en su cabeza el crimen que está dispuesta a realizar. A partir de este momento su parte femenina va cediendo cada vez más y estos sentimientos de dolor y llanto por su situación se tornan en un corazón fuerte con deseos de terribles venganza.

Es más, de las cuatro apariciones en estos dos últimos actos sólo una se refiere a la protagonista en persona, ora quid lacrimae rigant 937, la constituye el momento en que le brotan la lágrimas de los ojos. Por un momento nos da la impresión de que Medea recupera parte de su cordura, sin embargo estas lágrimas son completamente involuntarias.

THYESTES (queror y gemo).

El caso de TH., como el de ME., resulta un tanto particular, junto con esta tragedia es el drama en el que el campo de quer. se muestra con una mayor profusión, amén de que el de gem. adquiere una gran importancia, superando el índice de estos dos juntos el de los demás en su totalidad. Al igual que en ME., se deja ver asimismo un gran desequilibrio, pero esta vez son los dos últimos actos los más dramáticos, frente a los tres primeros.

En estos dos primeros actos de ME. la protagonista, exiliada de su tierra y a punto de serlo de nuevo, se asemeja más a TIESTES, psicológicamente abatido en su destierro, pero, conforme el argumento se va desarrollando, la hechicera se va acercando cada vez más a ATREO en su crueldad.

TRAGEDIA	ACTO	FL.	LACR	GE.	QUE.	PLAN	FREM	
TH.	I	1					1	2
	II				2		1	3
	III		1	1				2
	IV	1		3	2			6
	V	3	2	3	4	1		13
TOTAL		5	3	7	8	1	2	26

Se advierte una diferencia muy clara entre el IV y el V acto:

- Acto IV: de carácter completamente IMPERSONAL, con las ya típicas referencias al cuerpo y a elementos de la naturaleza: gemere feralis deos/ fama est 668-69, fleuit in templis ebur 702, querulum caput, ne facile dicas corpora an flammas gemant/ gemuere 771-72. Todas ellas alusiones macabras al asesinato de los dos hijos del protagonista por parte de su tío.

- Acto V: de tono sumamente PERSONAL, supone el momento más dramático de toda la obra y quizá de todas las tragedias. Destacan dos partes:

a) Monodia de un TIESTES temeroso y desconfiado, parte lírica y más cargada de sentimiento.

b) Un ATREO cruel y vengativo que revela su crimen a su hermano.

Cabe pues destacar los siguientes rasgos de los diferentes campos:

- GEM.: utilizado como algo impersonal, ya hemos citado algún ejemplo al hablar del acto IV, meum gemitu non meo pectus gemit (1001), sin una conexión estrecha con el personaje principal. Por otra parte refleja un lamento más relacionado con lo exterior, corpora pectus, que contrasta con la interioridad de fleo, rasgo que es común en otras tragedias.

- FREM.: referido aquí a partes del orbe, isthmus... fremit (112), o al orbe entero fremere.... debebat omnis orbis (180-1). No observamos, como en otras obras, ningún tipo de neutralización con gemo.

- QUER.: si MEDEA se queja ante un tirano como CREONTE, TIESTES lo hace ante el encarnado por su hermano. En ambas tragedias este campo viene marcado por un matiz de rebeldía contra la arbitrariedad del soberano, siendo con el de gem, el que más domina. La queja, al igual que el gemido, se manifiesta en esta obra como algo más propio del hombre que de la mujer, ya que conlleva mayor resignación y contención de la que puedan expresar los verbos propios del llanto.

- FLE.: se concentra en la parte más lírica y profunda de toda la obra y por supuesto de todo el acto, quid flere iubes (943), flendi miseris dira cupido est TH. 953, subitos fundunt/ oculi fletus (967). Destaca el carácter íntimo de fleo, cuyo tono personal se advierte también al principio del drama en las palabras de ATREO, nondum Thyestes liberos deflet suos (58). Suele hallarse, como en otras tragedias (cf. OE.), mucho más concentrado que otros campos como el de gem (de una mayor dispersión).

- LACRIMAE:

a) Como INSTRUMENTO: al igual que MEDEA trata de convencer con sus lágrimas a CREONTE y por su parte JASÓN intenta que el soberano perdone a su esposa humedeciendo sus mejillas, TIESTES hace lo propio cuando de una manera resuelta nos afirma lacrimis agendum est (517). Resulta ya típico en Séneca el lacrimis (e)victus.

b) Carácter más GENERAL: en tipos de frases cercanas a proverbios, que incluso se pueden contradecir: maeror lacrimas assuetas amat (952), an amat lacrimas/ magna uoluptas? (968-69).

- PLANGO: sólo se deja ver en una ocasión en la escena en la que TIESTES, al enterarse de que ha devorado a sus propios hijos, se golpea el pecho en señal de duelo. Representa el culmen del dramatismo de la obra, el "clímax" del dolor, por lo que su utilización se nos antoja la adecuada.

Contención de llanto:

Podemos contemplar a través de toda la obra cómo Séneca no llega a hacer llorar a TIESTES de una manera clara. Al igual que en HOE., le saltan las lágrimas casi involuntariamente, de ahí que en el verso 965 empiece ya con nolo, añadiendo más tarde: subitos fundunt/ oculi fletus", nec causa subest 966-67. En estos versos subitos señala el carácter involuntario del lamento. Séneca suele asociar fletus con causa y a su vez también con subitus (TR. 966, OE. 952, TH. 966), adjetivo que se relaciona menos con lacrimae (PHA. 887).

Semejanza con HOE.:

La semejanza con HÉRCULES se basa pues en esa resistencia al llanto que caracteriza al sabio estoico. Hay una lucha interna dentro del protagonista entre su voluntad, abeant questus (882), y su alma, flendi miseris dira cupido est (953). En ambas obras (HOE. y TH.) destaca un predominio muy grande de gem., haciendo uso de construcciones que parecen inspiradas:

*Hinc nocte caeca gemere feralis deos
fama est.*

TH. (668-9).

Non me gementis stagna Cocyti tenent

HOE. 1963.

Nec facile dicas corpora an flammae gemant.

TH. (771).

tantum ingemiscit ignis. o durum iecur!

HOE. 1732.

Uenit in medias uoces gemitus.

TH. (951).

*..... Gemitus in medias preces
stupente et ipso cecidit;*

HOE. 796-97.

La queja en TH. y ME.:

Son ambas en esencia las tragedias más representativas de la queja, en las que quer. hace mayor acto de presencia. Y es que existen del mismo modo una serie de puntos en común que acercan a los protagonistas de los dos dramas:

a) Se trata de dos seres que han llevado a cabo acciones reprochables, pero que, a su vez, sienten arrepentimiento de haberlas realizado.

b) Sufren la incomprensión de un hermano, o un marido en el caso de MEDEA, que los traiciona.

c) Intentan ganarse la voluntad de quien les rechaza, y que está en posición de ventaja sobre ellos.

d) Son objeto de engaño tanto por parte de JASÓN como de ATREO, quienes pretenden incluso persuadirlos de que todavía les estiman.

e) No se derrumban (en especial MEDEA) cuando comprenden que su destino es inevitable, y asumen más la queja que el llanto.

Sin embargo es en la forma de actuar en lo que se diferencian. TIESTES no se toma por sí mismo la venganza, dejando ésta en manos de los dioses. Su vida pues se ha ido adecuando a la del sabio, quien evita imponer su arbitraria justicia en favor de la que provenga de la providencia, guardando para sí el más amargo dolor. MEDEA, por el contrario, asume la venganza como algo propio, asemejándose así a tiranos como ATREO o LICO, e incluso a los peores momentos de DEYANIRA o CLITEMNESTRA.

Uox:

Destaca la importancia del grito como acompañamiento al lamento, en especial a gem. y a quest. :

Ceruce tota pugnat et gemitu uocat. (502)

Uenit in medias uoces gemitus. (951).

*..... quas miseras uoces dabo
quos questus? (1036-37).*

El grito como expresión de dolor se refleja además en versos como:

Adeste, nati, genitor infelix uocat. 1002.

También más adelante TIESTES, al exponer sus lamentos, habla de uocibus nostris (1072), en una invocación a la tierra y a las negras nubes.

AGAMEMNON.

Nos presenta las siguientes frecuencias:

TRAGEDIA	ACTO	FL.	LACR	GE.	QUE.	PLAN	LAM.	FREM	TO.
AG.	I								
	II	1	1						2
	III	2	2	1				1	6
	IV	2	4	2	2	1	1	1	13
	V	1	1					1	3
TOTAL		6	8	3	2	1	1	3	24

Los dos primeros actos de esta obra no nos interesan por sus escasas frecuencias:

ACTO II:

Sólo disponemos de dos ejemplos, flebile saxum (377), marmora lacrimas fundunt (378), como referencia al mito de NÍOBE, sin una alusión directa a la obra.

ACTO III:

- IMPERSONALIDAD del llanto: dominan frases como, petrae gemunt 468, Quid.. dolor .../ deflere paras? (650/51), non .. uacat .. lacrimare (654), ..daret/ uel Troia lacrimas (521/22). Todo ello frente a fremuit ... Pyrrhus (635-36) y fleat Iliades (655).

ACTO IV:

Viene a ser el más expresivo, dramáticamente hablando, ya que él sólo contiene más vocablos de nuestro léxico que todos los actos restantes juntos. Atendiendo a un examen de éste en particular se deduce que:

FLE., de sus seis apariciones, cinco se utilizan en las partes líricas y sólo una en los trímetros, frente al campo de lacrim. que presenta una proporción de 3-5. Hasta tal punto que, junto con HOE., constituye el único drama en el que fle. prevalece en la lírica.

GEM., estamos acostumbrados a ver este campo fuera de la esfera de acción del protagonista, en muchos casos como un simple sinónimo de frem. Es el más apropiado, junto con frem., para las manifestaciones de la naturaleza y del mundo animal, gemuitque taurus (833). A veces una de las causas para su utilización es simplemente la aliteración, lugete gemitu (661).

LACRIM. de todas las tragedias es la única en la que hay más ejemplos en las partes líricas que en los trímetros. Destaca pues, al igual que en OC., TR. Y HOE., el elevado número de apariciones que nos proporcionan las partes líricas.

FREM. (neutralización con gem.), en muchos casos no viene a ser más que un doblete de gemo, aplicable al ámbito de la naturaleza, del mundo animal y a las partes del cuerpo. Se diferencia en que su fuerza expresiva es mucho mayor. Su significado tiende a ser más negativo o más macabro que el de gem.

Único drama en el que todas las apariciones de este campo están aplicadas a personas. Generalmente no entra a formar parte de los fragmentos líricos, excepto en OE., al hacer alusión por dos veces al rey de la selva (150, 457). Así cuando acompaña a una persona como PIRRO, fremuit ... /... Pyrrhus, se da al hijo de Aquiles un tipo de connotación animal, frente a la prudencia que le demuestra AGAMENÓN en su diálogo con él.

QUER. sólo se nos muestra en dos ocasiones, y las dos hacen alusión a CASANDRA. No es una obra propia para este campo debido a que el dramatismo de las partes que tratamos exige otros más expresivos:

*Cladibus questus meis/ remouete. (662-63).
Lugere tuam poterit digne/ conquesta domum.
(676/77)*

En el primer ejemplo CASANDRA pide que el coro cese en sus quejas, a lo que éste le responde que ni el ave Bistonía (haciendo alusión al mito de Filomela y Procne) podría lamentar tantas desgracias. Nos hallamos pues frente al lamento del coro por la protagonista, lamento que la propia adivina calificará de simples quejas, frente al conjunto de troyanas que insiste en la idea de fletus y lacrimae. Se da pues una resistencia al llanto por parte de esta mujer, que observamos asimismo en HÉRCULES y TIESTES. Podemos notar una referencia a males generales cladibus ..meis, o con valor absoluto conquesta.

Destacan las menciones del mito de FILOMELA y PROCNE, AG. 676-77, OC. 6, repete assuetos iam tibi questus, y HOE. 205., referam querulo murmure casus, (cf. Virgilio, amissos queritur fetus GE. IV 511), donde se representa a estas aves como símbolos de la queja, no de las lágrimas.

Diferencias entre "lacrim." y "fle." en AG.:

FLE.		LACRIM.		GEM.		QUER.		FREM.	
TR.	L.	TR.	L.	TR.	L.	TR.	L.	TR.	L.
1	5	3	5	2	1	1	1	2	1

Hay que señalar que los campos de fle. y de lacrim. son tan propios de las partes líricas como de los trímetros, aunque se evidencia una clara predilección por ellos en las líricas.

De todos los coros es el segundo del acto III y principio del acto IV el más emotivo de toda la tragedia. Constituye un pasaje excepcional para el uso de estos campos, ya que el primer coro de esta obra es puramente filosófico, el segundo una canto de acción de gracias a APOLO, y el segundo coro, ya del acto IV, se limita a cantar las glorias de HÉRCULES.

Se trata de un auténtico oasis argumental que sigue la misma tónica que TR., pero sin llegar todavía al dramatismo de esta obra. El coro segundo del acto III termina con un esquema parecido al primero del acto IV:

Quidue extremum deflere paras? (650).
Non uacat istis lacrimare malis. (654).
Te, magne parens, flet, Iliades. (655).

Principio del primer coro del acto IV:

Lacrimas lacrimis miscere iuuat (664).
Iuuat in medium deflere suos. (666).
Poteris tantas flere ruinas. (669).

Lacrimas servirá de enunciado, de introducción, para que más tarde se baje al terreno de lo concreto y más específico con fleo. En boca de ESTROFIO, en el acto V, oímos:

Quaenam ista lacrimis lugubrem uultum rigat..? (922).
Electra, fletus causa quae laeta in domo est? (924).

En todos estos ejemplos podemos notar una especie de "clímax", en el que la parte más fuerte viene representada por el campo de fleo, colocado al final como culmen.

"Lacrimae", tiempo y medida: _____

Las apariciones de este campo en la obra son:

Et adhuc lacrimas marmora fundunt. (378).
Non uacat istis lacrimare malis. (654).
Cohibete lacrimas, omne quas tempus petet. (659).
Lacrimas lacrimis miscere iuuat (664).
Non est lacrimis, Casandra, modus. (691).
Quaenam ista lacrimis lugubrem uultum rigat..? (922).

Dado el carácter más amplio de este sustantivo se nos antoja como el más indicado para la expresión del tiempo y la medida, y, de acuerdo a esta misma naturaleza, no es de extrañar su utilización en frases de tipo proverbial:

- Adhuc, tempus y uacat= nos dan la idea del tiempo.
- Modus= la de la medida.
- Istis, ista= matiz de mediana lejanía.

"Fle.", carácter más concreto y particular:

Te, magne parens, flent, Iliades. (655).

Iuuat in medium deflere suos. (666).

El pronombre te y el posesivo suos de estos versos contrasta con el istis y el ista de los que contienen lacrim.

"Fle.", carácter más fuerte:

Ello viene determinado por las palabras que le acompañan:

(Nec tu) poteris flere tantas ruinas. (669).

*Quid nunc primum, dolor infelix,
quid extremum deflere paras. (649-50).*

iuuat in medium deflere suos. (666).

Ya de por sí el prefijo de- de defleo, viene a reforzar el valor del verbo.

OEDIPUS.

TRAGEDIA	ACTO	FL.	LACR	GE.	QUE.	CLA.	FREM	TO.
OE.	I	2	3	1	2		1	9
	II			1			2	3
	III	1		2		1		4
	IV							
	V	3	1	2		1	1	8
TOTAL		6	4	6	2	2	4	24

Los actos I y V resultan los más interesantes.

ACTO I:

- Relación llanto-muerte. Los ochenta y dos versos del prólogo son los verdaderamente patéticos.
- Dominio claro de lacrim y fle.

Se puede dividir en dos partes:

a) Prólogo de EDIPO, con una preponderancia de fleo y lacrimo.

b) CORO, con el predominio de verbos referidos a animales: fremitus leonis 150 , uhulasse canes, 179.

ACTO II:

- Escenas lúgubres, típicas de los ambientes de sacrificios.

Destaca en esta tragedia el excesivo valor que se le da al augurio, a la adivinanza, a la intervención del más allá. Mundo éste que en las obras de nuestro autor sólo sirve de funesta ambientación, pero que en el caso de OE. constituye una de las partes principales, condicionando en gran medida el empleo del vocabulario.

ACTO II y III.

En estos dos actos es frecuente el empleo de verbos como gemo, fremo, debido un escenario más lúgubre que lamentable, con una clara diferencia entre:

- a) Lúgubre y sobrecogedor: fremo, gemo, ululo, strepo.
- b) Lamentación: fleo, lacrimo.

La patética escena del mensajero empieza con los verbos más propios para expresar el dolor de EDIPO, fleo y lacrimo, que a modo de clímax, se desborda en los últimos versos, a partir del 961, con el uso de fremo, gemo, y 975 con el de conclamat. Son verdaderamente los actos I y V los que hacen referencia a la penosa situación de EDIPO y su ciudad.

FLE.: se establece una estrecha relación de este campo con la muerte, *deflenda lacrimis funera.....* (33). En este ejemplo es visible la neutralización con lacrim, pero también se puede contemplar a lacrimis como un simple instrumento de algo mucho más fuerte que es el deflere:

Fletuque acerbo funera et questu carent. (56).

*Quid ipsi, quae tuum magna luit,
scelus ruina, flebili patriae dabis?*

(941-42).

Tras desearse a sí mismo la muerte, EDIPO se vierte un mar lágrimas: morere (951). Es la típica actitud del que llora por lo más allegado a él, por su patria y por su destino. De las pocas ocasiones que se utiliza fle., suele ir acompañado y reforzado, fletu... questu (56), deflenda lacrimis (33), imber.... fletu (953).

LACRIM. su ámbito más general lo hace adecuado para los siguientes tipos de frases:

a) A modo de proverbio:

..... *Quodque in extremis solet
periere lacrimae.....* (58-59.)

b) Exhortaciones: linque lacrimas (78), (oculi)... lacrimas sequantur (956).

Se puede establecer asimismo la siguiente división:

1) Fle. y lacrim. se corresponden con los sentimientos más íntimos del protagonista.

2) Gem. y frem. están relacionados con actuaciones más descontroladas del hombre. De ahí que Séneca los utilice para describir al león y a un EDIPO que presenta en su locura un descontrol comparable al de este animal.

GEM., con un tipo de estructura ya acostumbrada:

a) Manifestaciones del cuerpo:

*Intima creber uiscera quassat
gemitus stridens.* (191-92).

..... *membra cum gemitu mouet.* (375).

b) Naturaleza, mundo animal y su neutralización con frem.:

..... *terra se retro dedit
gemitque penitus:.....* (576-77).

Gemina Parnasi niualis arx trucem fremitum dedit. (227).

Refiriéndose a la ferocidad del león Séneca alude a su gemitus et altum murmur..... (922), a la vez que, debido a la peste, Cessat irati fremitus leonis (150), fiereza similar a la que caracteriza a EDIPO. Por otra parte la clara equiparación con frem. se observa en

gemit et dirum fremens. (961).

c) Gemo con el significado de fleo:

Multo ante Thebae Laium amissum gemunt. (665).

De todos modos gem. no está dotado del carácter tan personal y específico de fleo. Además el llanto por la muerte de un rey perdido no conlleva tanta gravedad como el provocado por una situación tan desdichada como la presente.

QUER. Sólo disponemos de dos ejemplos:

Fletu acerbo funera et questu carent. (56).

En este contexto no tiene otra función que reforzar a fletu y buscar cierta aliteración con carent:

*Quid iuuat, coniux, mala
grauare questu? (81-82).*

La imagen de la pérdida del tiempo y su expresión con la queja viene a ser una constante de Séneca, para la que se sirve de manera reiterada este campo. Por otra parte, dada la situación de muerte y de desdicha que embarga a toda una ciudad y a su rey, es lógico entender que sean precisamente fle. y lacrim., más emotivos y expresivos, los que adquieran un predominio sobre los demás.

PHOENISSAE.

TRAGEDIA	PART.	FL.	LACR	QUE.	CLA.	FREM	TO.
PHO.	1ªP.	1	1				2
	2ªP.	3	1	1	1	1	7
TOTAL		4	2	1	1	1	9

Es la tragedia más corta y por lo tanto la que carece de más ejemplos.

PARTE 1ª:

Sólo hallamos una sola vez lacrimae (240), único alivio que quedaba a EDIPO, mientras que ahora, al estar ciego, ni siquiera puede recurrir a este consuelo. A la hora de

describimos el llanto de ANTÍGONA se utiliza, fles aduoluta (307), de mayor expresividad como corresponde al lamento de la hija por la inminente muerte que ve cernirse sobre su padre.

PARTE 2ª:

No cabe duda de la superioridad de fle, frente a cualquier otro grupo semántico. Podemos observar el lamento de YOCASTA unido al de su hija. Ambas intentarán convencer a ETEOCLES y POLINICES de lo suicida de su decisión. El tema principal de esta tragedia lo constituye el fletu mouere.

Frases hechas:

Sobre todo en la segunda parte, nos topamos con una serie de expresiones ya peculiares del lenguaje de nuestro autor. Amén de las coincidentes con OE., remarcamos motos fletibus meis (417), que entra dentro del usual fletu mouere, y asimismo la típica alusión al riego de las mejillas por las lágrimas, irrigat fletus genas (441). No deja tampoco de señalarse lo inútil del llanto mediante el recurso de tero:

*Regina, dum tu flebiles questus cies
terisque tempus..... (387-88).*

En otra obra como TR. 1168, podemos oír de boca de HÉCUBA, desolada tras la pérdida de su patria y su familia: quo meas lacrimas feram? Es el mismo caso de YOCASTA cuando afirma:

*ad te preces nunc, nate, maternas feram,
sed ante lacrimas.*

PHO. 500-01.

Recapitulación de frases hechas que van apareciendo en todas las tragedias, dando lugar por ello a una de las partes más académicas dentro del vocabulario que nos ocupa.

Coincidencias con OE.:

Las coincidencias específicas de esta tragedia con la de OE., son bastantes claras:

*uocis ignotae clamore primum
hostico experti.....*

OE. 736-37.

..... clamor hostilis fremit.

PHO. 515.

..... *ac rigat fletu genas.*

OE. 953.

..... *irrigat fletu genas.*

PHO. 441

..... *quodque in extremis solet,
periere lacrimae.*

OE. 58-59.

*periere, cuncta sors mihi infesta abstulit.
lacrimae supererant: has quoque eripui mihi.*

PHO. 239-40.

*Etsi ipse uultus flebiles praefert notas,
exprome cuius capite placemus deos.*

OE. 509-10.

Regina, dum tu flebiles questus cies

PHO. 387.

Son sólo semejanzas por lo que respecta a los campos estudiados, que habría que cotejarlas con otra serie de campos para poder afirmar algo serio con respecto a la fecha y el influjo de una o otra tragedia.

LA MANIFESTACIÓN DEL DOLOR

2.4. CONCLUSIONES

En líneas generales se advierte que:

Como VERBOS se prefieren FLEO y PLANGO, más fuertes y expresivos.

Como SUSTANTIVOS lacrimae frente a fletus y planctus.

Como ADJETIVOS se opta por febilis o deflendus frente a cualquier otro.

Pero la aparición de fletus no se puede comparar con la de lacrimae, puesto que el primero está más sujeto a frases hechas y en algunos casos, dada la inevitable neutralización, es susceptible de ser sustituido por lacrimae, aunque entonces el matiz de la expresión cambia. Esta neutralización no es tan fuerte como para equiparar lacrimae y planctus, sin embargo sí resulta más evidente entre plango y fleo.

Dados los tres niveles en la escala de gravedad, PLANGO, FLEO y LACRIMO, Séneca, a la hora de los verbos, se decanta por FLEO, que cuadruplica a plango y supera ampliamente a lacrimo. La excesiva utilización de plango daría a la obra un sentido demasiado melodramático, por el contrario lacrimo resulta demasiado débil para hacerle predominar en una tragedia.

EXCESIVO PREDOMINIO DE "LACRIMA" FRENTE A "LACRIMO".

No se puede aludir a diferencias en la carga semántica para justificar una mayor o menor presencia de una u otra palabra. Es evidente la carencia de un significado lo suficientemente fuerte por parte del verbo como para competir con los demás. Sin embargo el empleo de lacrimae viene a ser mucho más apropiado al tratarse de un sustantivo, por así decirlo, más "manejable".

Si FLETUS literalmente implica "la acción de llorar", lacrima no viene a significar "la acción de echar lágrimas", sino que la lágrima constituye meramente el instrumento del llanto, es decir el instrumento a la vez de lacrimo y de fletu, mientras que, por el contrario, no se puede decir que fletus sea el instrumento de lacrimo.

Es raro hallar lacrimat fletu, pero sí deflenda lacrimis funera (OE. 33). Es decir lacrimae está dotado de un carácter más global y permeable, permitiendo una mayor neutralización con fletus. Lacrimae es por lo tanto, como hemos tratado de demostrar con diversos ejemplos, más globalizador y menos preciso, por lo que permite su aplicación en muchos contextos. En cuanto a los casos en que aparecen FLE. y LACRIM. contabilizamos las siguientes frecuencias:

	PLURAL		SINGULAR			
	F	L	F	L		
NOMINA	4	11				
ACUS.	12	30	4	1	FLET.	35
GEN.	1				LACRIM	60
DAT	0	11				
ABL.	2	7	12	0		
<hr/>						
	19	59	16	1		

Podemos comparar estos números con los que presentan las mismas palabras en todo el corpus virgiliano y observamos que ambos autores muestran una preferencia más o menos parecida en la proporción de su uso:

VIRGILIO	Lacrima	46	Fleo	24	Plango	3
	Lacrimo	18	Fletus	12	Planctus	0

	PLURAL		SINGULAR	
	F	L	F	L
NOMINA		5	1	1
ACUS.	4	13	1	1
GEN.				
DAT.		4		
ABL.	1	22	5	
<hr/>				
	5	44	6	2

A la hora de elegir el plural, ambos optan mayoritariamente por lacrima, sobre todo Virgilio. Tratándose de Séneca hay que recordar que nos hallamos en la tragedia, por lo que otorga una mayor importancia a fletus, de una expresividad más acentuada. En el singular se advierte el fenómeno contrario, hay un absoluto dominio de fletus, sobre todo en Séneca, que se explica, porque esta palabra implica por sí sola (como se ha señalado antes) la acción del llanto, abarcando por lo tanto un conjunto más amplio de manifestaciones. "Mi llanto" dice mucho más que "mis lágrimas", el primero engloba al conjunto de estas.

En lo que más se distancia Virgilio de Séneca, siempre en términos proporcionales, es en el mayor uso en el ablativo plural lacrimis frente a fletu o fletibus. Por otra parte Virgilio, como es natural, no recurre apenas a la forma plango y menos a planctus, más propio de una obra más dramática.

Tragedias con protagonista femenino:

Es precisamente en éstas donde más destacan verbos como fle y lacrim, puestos en boca de sus protagonistas: TR., PHO., PHA., OC.. Las excepciones como ME. pueden inducir a engaño, ya que, más que la de una mujer, su manera de actuar es la propia de un hombre. De ahí su estrecha relación con un funesto personaje como ATREO, o incluso con LICO o CLITEMNESTRA, mucho menos con DEYANIRA, quien, pese a su venganza, termina suicidándose arrepentida. Tampoco nos hemos de confundir con respecto a AG., pues los pasajes en los que predominan los términos objeto de nuestro análisis son los mismos que encontramos en TR., constituyen simplemente un desarrollo argumental de esta obra.

Alas tragedias mencionadas arriba corresponden los actos más dramáticos y sobre todo en las escenas en las que una mujer (HÉCUBA, ALCMENA, ANDRÓMACA, ...) llora la desdicha de alguno de sus allegados.

NEUTRALIZACIÓN ENTRE "LACRIMO" Y "FLEO" (mayor gravedad en fleo).

LACRIMA, LACRIMO han eliminado poco a poco el grupo de fleo, fletus. Sea por las razones que sea, lo cierto es que fleo, ya desde muy antiguo, va cediendo paso poco a poco a otros campos como lacrimo y plango. Nos situamos en el periodo postclásico, en el que este proceso ha adquirido mayor envergadura.

Hemos intentado demostrar, haciendo una división de las estructuras que suelen acompañar a todos estos verbos, que pese a todo son todavía numerosos los ejemplos en los que esta neutralización se resiste de manera tajante, a la vez que la tradición y el propio estilo de un escritor siguen pesando aún de manera decisiva a la hora de escoger una u otra forma o campo.

A pesar de todo ello, es de obligación reconocer que nos topamos con muchos ejemplos en los que apenas se puede dilucidar una clara diferencia en la semántica. Tampoco se observa mucha uniformidad, hallamos tragedias como OC., OE. y HF., en las que la equiparación semántica, en vez de establecerse entre el campo de lacrim. y fleo, se hace con el de defleo. Se trata de tres tragedias con no muchos puntos en común, constituyendo éste uno de ellos. No nos vamos a detener en el análisis de estos casos, ya que en el apartado referente a defleo hacemos mención de ellos, (HF. 577-78, HF 1228-29, OE. 33, OC. 604-5, OC. 914-15). El único ejemplo de entre las obras abordadas en el que la contraposición no se establece con defleo, viene representado por un adjetivo:

*Flebilem ex oculis fuga,
regina, uultum, tuque nato sospite
lacrimas cadentes reprime: si noui Herculem,
Lycus Creonti debitas poenas dabit.*

HF. 640-43

"FLEO" COMO AGLUTINANTE DE UN NUMERO MAYOR DE SENTIMIENTOS.

Algún ejemplo nos lleva a pensar que fle., al estar dotado de mayor expresividad, abarca las demás manifestaciones del dolor, viniendo a constituir este campo un compendio de los demás:

*Dulce maerenti populus dolentum,
dulce lamentis resonare gentes;
lenius luctus lacrimaeque mordent,
turba quas fletu similis frequentat.*

TR. 1009-12.

Versos en los que fletu vendría a englobar todos los restantes sentimientos. Algo semejante se podría afirmar del momento en el que TESEO llega a su casa donde reina una situación desoladora. Aparece un fremitus..flebilis, que resumiría toda la aflicción que a continuación se expone:

*Quis fremitus aures flebilis pepulit meas?
expromat aliquis. Luctus et lacrimae et dolor,
in limine ipso maesta lamentatio?*

PHA. 850-52.

Precisamente son las mismas palabras, cambiadas, con las que se ha hecho acompañar antes a fletu. Del mismo modo se extraña HÉRCULES de las lágrimas que le empiezan a caer contra su voluntad. Si es verdad que aquí la equiparación semántica resulta más clara, no es menos cierto que tanto al final como al principio hay un dominio en forma de "clímax" de fletus, (a modo de "Ring Composition"):

*Unde iste fletus? unde in has lacrimae genas?
inuictus olim uoltus et numquam malis
lacrimas suis praebere consuetus (pudet)
iam flere didicit. quis dies fletum Herculis,
HOE. 1265-68.*

Versos más abajo un nuevo clímax va reforzado por el participio de gemo:

*fletum abstulisti: durior saxo horrido
et chalybe uoltus et uaga Symplegade
uictus minas infregit et lacrimam expulit.
flentem, gementem, summe pro rector poli,
HOE: 1272-75.*

También TIESTES, a la hora de describirnos su desasosegado estado de ánimo, parece resumírnoslo con unas desesperadas ganas de llorar, cupido flendi:

*imber uultu nolente cadit,
uenit in medias uoces gemitus.
Maeror lacrimas amat assuetas,
flendi miseris dira cupido est.
TH. 950-53.*

En la angustia que experimenta Tiestes, el miedo y el sufrimiento se mezclan con el llanto, ya fletu no está al final, sino que se anticipa:

*terror oberrat, subitos fundunt
oculi fletus, nec causa subest.
dolor an metus est? an habet lacrimas
magna uoluptas?
TH. 966-69.*

Dato curioso viene a ser la aparición en muchos ejemplos del sustantivo malum. Podemos establecer en los siguientes versos esta división, que ya se ha demostrado en otros pasajes:

- a) Relación malum-lacrimae, como algo más general y ambiguo.
- b) Relación más particular entre fleo y la persona a la que se refiere.

En el siguiente ejemplo istis malis se contrapone a te, magne parens, más particular, y, al ser más fuerte el verbo al que acompaña, más emotivo:

*an templa deos super usta suos?
non uacat istis lacrimare malis:
te, magne parens, fient Iliades.*

AG. 653-55

Algo parecido se podría afirmar de natum, más susceptible de ir acompañado por fleo, mientras que meis malis, más ambiguo, lo hace con lacrimis:

*qualis natum Daulias ales
solet Ismaria flere sub umbra:
formam lacrimis aptate meis
resonetque malis aspera Trachin.*

HOE. 192-95.

La mayor gravedad de fletus se puede discernir también por el hecho de que al llanto de una madre (más profundo y razonado) Séneca lo califica de fletus, mientras que al de al hijo, lo hace con lacrimae:

*matris fletus imitare tuae.
Uidit pueri regis lacrimas*

TR. 718-20.

El cambio de papeles de los mencionados vocablos lo observamos en dos ejemplos contradictorios. En uno ULISES exhorta a ANDRÓMACA a consolarse con el llanto, ya que éste alivia las penas, arbitrio tuo/ implere lacrimis: fletus aerumnas levat TR. 764-65. Ahora le incita a todo lo contrario, pero esta vez lo hace con fletus, siendo la consecuencia de esta exhortación completamente opuesta a la anterior:

*..... UL. Rumpe iam fletus, parens:
magnus sibi ipse non facit finem dolor.
AN. Lacrimis, Ulix, parua quam petimus mora est;
TR. 785-87.*

"Fle.", llanto más continuo:

Aunque no se establezca una relación etimológica clara, se podría decir que fletus constituye un continuo fluere, de ahí que nos lo podamos encontrar con soleo, Daulias ales solet flere HOE. 193, pero existen también otras determinaciones de tiempo, de cantidad, o alusiones del propio contexto que nos dan a entender esta idea: en TR. 785 hemos leído Rumpe iam fletus, interrumpe tu llanto. El instrumento, lacrimae, se diferencia de una acción más continua, intensa y duradera marcada por flere, y satis recalca esta continuidad, así en la pregunta que se hace EDIPO, et flere satis est? (OE. 954), se pregunta si el llanto basta para expresar su amargura. En al alusión a NIOBE hallamos fundunt, que conlleva asimismo un matiz de continuidad:

*stat nunc Sipyli uertice summo
 flebile saxum
 et adhuc lacrimas marmora fundunt
 antiqua nouas.*

AG. 377-79.

Ese posible matiz de prolongación de la acción por parte de flere puede adivinarse además por el hecho de ir acompañado de una determinación de tiempo tal que diem, frente a la ausencia de esta determinación con lacrimae:

*'Deforme letum, mater, Herculeum facis,
 compesce lacrimas' inquit, 'introrsus dolor
 femineus abeat; Iuno cur laetum diem
 te flente ducat? paelicis gaudet suae
 spectare lacrimas. comprime infirmum iecur,*

HOE. 1673-77.

COMPARACIÓN CON LA ENEIDA:

En esta obra se da una distinción aún mucho más clara entre lacrim. y fle..

LACRIM.: al igual que en las tragedias, el uso más amplio es el del sustantivo o el del participio de presente de lacrimo. Frente a fle, su empleo es más extenso y abarca un mayor número de situaciones. Especialmente funciona como CIRCUNSTANCIA CONCOMITANTE que va acompañando la sensibilidad de los protagonistas en contextos muy parecidos. Ese carácter más general lo observamos ya en el primer libro de la AE., sunt lacrimae rerum I 462.

Resulta hasta un poco exagerada la utilización de esta palabra por Virgilio, en aras en muchos casos de un patetismo innecesario, patetismo que Séneca tratará de refrenar en pro de un efecto más dramático para sus personajes. Así por ejemplo son numerosísimos los versos en los que este campo va acompañando a verbos de lengua, quis talia fando/ temperet a lacrimis? II 7, sic fatur lacrimans VI 1, entre los más conocidos, amén de un largísimo etc. Las lágrimas hacen su presencia como algo inseparable de la guerra, lacrimabile bellum VII 604, y en contextos semejantes, XI 89-90, XI 96), en Horacio hallamos bellum lacrimosum CA. 1 21 13. El amor también va íntimamente ligado al llanto como es el caso de DIDO, ire iterum in lacrimas ... cogitur IV 413 y IV 449..

Circunstancias como la simple marcha o partida requieren la utilización de lacrimae. lacrimans portus relinquo III 10, incluso el mismo hecho de reconocer a alguien, agnoscit..... et multum lacrimans III 347-48 y en I 470. Son mayores el número de expresiones o frases hechas, de entre ellas el corrientísimo lacrimis obortis III 492, IV 30, VI 867, etc, que suele además ir acompañando a verbos de lengua, lacrimis adfabar obortis, o también el lacrimas inanis IV 449, X 465.

GEM.: resultan curiosas en esta obra épica expresiones como multa gemens IV 395, V 869, XII 886 (cf. Ovidio MT. XIV 739), pero no multa flens, de acuerdo a ese significado amplio y general de gem. que observamos en Séneca. Por otra parte, excepto multa gemens y algún otro ejemplo aislado, no se observa otro empleo transitivo en la AE., mientras que fleo sí admite un complemento, a la vez que está más unido al llanto por la muerte de los más allegados.

A la hora de la muerte Virgilio se sirve del sintagma gemitu cadentem X MT. 674, (cf. Ovidio MT. V 154), o del gemitus morientem XI 633, (cf. Ovidio MT. X, 719). Se trata pues más un lamento del que pierde la vida que por quien la pierde. Asimismo leemos extrema gementem XI 865.

PLANG.: cabe decir de este campo que no se encuentra en Horacio, mientras que en Ovidio y en Virgilio se prefiere PLANGOR. Es Virgilio el que, casi como siempre, se suele asemejar más a Séneca, quien, al parecer, ve en el llanto de las mujeres troyanas de la ENEIDA una cantera muy a mano. La diferencia sustancial es que Séneca, al introducir la mayoría de los

ejemplos en las partes corales, se ve obligado a reducir y modificar dichas expresiones, añadiendo además el imperativo, lo que reaviva aún más el dramatismo.

Las características principales que marcan la utilización de este campo son: que suele ponerse en boca de mujeres, en contextos especialmente dramáticos, generalmente hay una muchedumbre, una turba, constituye un lamento que se extiende a las ciudades y a la naturaleza, se recurre como complementos a verbos como sono y compuestos, en especial a los que significan herir y golpear, a modo de pleonismo.

PLOR.: Virgilio no utiliza ploro ni ninguno de sus compuestos en sus obras importantes, en las Metamorfosis, tampoco lo encontramos, sin embargo no se puede decir lo mismo de Horacio, quien gusta mucho de este campo.

FREM.: la diferencia fundamental con Séneca estriba en que Virgilio emplea este campo centrándolo en las acciones de los hombres, más que referido a la naturaleza. Resulta muy apropiado para la expresión del sentimiento de una muchedumbre en la que se pierde toda individualidad, ya sea en el momento de unos juegos, V 148, 152, 338, o en los de gozo VIII 717, XII 82, cuando se va a una batalla o se está en ella VII 460, IX 55, IX 703, XI 453, XII 371, en muestras de aprobación XII 132 o de disensión, como en las asambleas de los dioses X 96. Viene a ser un grito más bien de ánimo, de exhortación antes que de dolor.

Séneca reduce el uso de este campo e individualiza el grito colectivo en personajes como EDIPO en su dolor, HÉRCULES en su desesperación, la fiera de PIRRO, los lamentos de FEDRA. Es en HOE. 1018 populi fremunt y en TH. 180-81 fremere iam totus tuis/ debebat armis orbis, donde se nos da una imagen más cercana a Virgilio.

También se deja ver en la AE., aunque en menor medida, como una manifestación de la naturaleza: montes I 56, XII 702, vientos V 19, rocas (saxa) VII 590 XII 922, las orillas XI 299, o los barcos VII 497. También en manifestaciones del mundo animal, como en el lobo IX 60, el león IX 341, el caballo XI 600, 607. De entre éstas es el grito del león el que va a copiar Séneca.

CLAM.: en la Eneida adquiere un uso muy diferente del de Séneca, ya que Virgilio lo hace a veces casi sinónimo de frem. magno clamore fremebant VI, 175, mostrándolo en contextos parecidos a los señalados con frem., sobre todo en lo que cabe a manifestaciones de una colectividad, como la guerra, de lo que en Séneca encontramos algún ejemplo, PHO. 415, OE. 736-37. También en la alegría HF. 827-28, asimismo se sirve de él Virgilio al aludir a la naturaleza, III 566, V 150, etc., lo que Séneca no hace.

Pero en las tragedias adquiere un sentido más patético, de ahí que no resultan extraños, como ya señalamos, que vaya acompañado con los verbos típicos del llanto flebilis clamor TR. 678, proclamat oculos uberi fletu rigat ME. 388, resonet maestus clamore chaos, HF. 1108, maeret Alciden pater? an deorum/ clamor... HOE. 1596-97, ingens clamor..... femineo mixtus planctu OC. 320. Como podemos observar si en Virgilio clam. se acerca a frem., en Séneca a quien se acercaría es a gem..

NOTAS A LA SEGUNDA PARTE

1. Estos versos entroncan de una manera bastante clara con el típico uso de fremo en la AE., en el grito de la multitud en favor de su héroe. Cf. Ovidio MT. XV 606-07.

2. La conexión con la AE IX 54-55 se establece en el pasaje en el que TURNO, poseído por la ira, exhorta a luchar a su pueblo:

en, ait jaculum attorquens emmittit in auras
 principium pugane, et campo sese arduus infert.
clamorem excipunt socii fremituque sequuntur
horrisono; Teucrum mirantur inertia corda."

3. Cf. AE. XII 703-4, en su famosa comparación del ruido que provoca ENEAS con sus armas cuando sale a luchar contra TURNO y el estruendo de las montañas con sus árboles:

quantus Athos aut quantus Eryx aut ipse coruscis
 cum fremit ilicibus quantus gaudet nivali
vertice se attollens pater Appenninus ad auras.

En este caso Séneca habría abreviado en un solo verso, como lo hace en otros muchos casos, lo que Virgilio expone en tres, cambiando además arx por vertice.

4. En la AE. encontramos por dos veces fremit arma VII 460, XI 453.

5. De igual manera, siguiendo con los rasgos que enlazan a HÉRCULES con el protagonista de la AE., contemplamos a ENEAS vencedor sobre sus enemigos, con la misma expresión que oímos de boca del Alcida: díra frementem AE. X 572.

6. En Virgilio la relación entre os y el campo de frem. es corrientísima, pero en contextos muy diferentes, cf. AE. IX, 2, 341 fremit ore cruento, al equiparar la matanza que lleva a cabo entre los enemigos EURIALO con la que hace un lobo en un redil de ovejas que gimen con la boca llena de sangre, o al referirse a la comparación entre Turno y un furioso león XII 8.

Sin embargo en Virgilio ore, en ablativo, se utiliza sobre todo como una especie de pleonismo V 385, XI, 132, por el que se expresa la aprobación unánime de todos a unas palabras o a una acción.

7. La relación entre clamor y fremo la podemos hallar también en la AE. II 338, V 148-50, VI 175, IX 54.

8. Los gritos de alegría de la multitud (laeto clamore) son algo característico también de la AE. III 524, y Ovidio MT. XV 731.

9. El grito de guerra antes de la batalla se suele expresar en la AE. con frem. especialmente, y con clam., en menor medida.

10. CF. Tácito An. XIV 61 Palatium clamoribus complebant, Lucr. IV 1014 omnia clamoribus complere, cf. asimismo Liv, 21, 11. Virgilio utiliza varias veces en la AE. implere clamore II 769, III 313, V 341, VIII 216, en las GE. IV 460-61.

11. Imagen típica de la AE., cf. II 222 clamores simul horrendos ad sidera tollit II 732, amén de otras muchas variantes.

12. La unión de ploro o alguno de sus compuestos con el verbo queror se prefiere a otras y la podemos observar también en Horacio IA. 1 11. 12 querebar applorans tibi, y más separados en EP. 1 17. 53-54 queritur plorat, cf. AE. VII 501-02 questus cruentus/ atque imploranti similis

13. Esta misma secuencia de unde, fletus y lacrimae se da del mismo modo en la prosa, Quaeris unde sint lamentationes, unde inmodici fletus? per lacrimas argumenta desiderii quaerimus Ep. 63.2.5

14. Cf. Quam flebiles uoces exprimit in quadam ad Atticum epistula Dial 10.5.2.2.

15. Cf. flere, queri et gemere desciscere est Nat 3.pr.12.5.

16. Cf. en la prosa: Nullum finem per omne uitae suae tempus flendi gemendique fecit Dial 6.2.4.1

17. Sin embargo Séneca, en su prosa, muestra su disposición a derramar lágrimas por el tipo de muerte de Hércules, Ego Herculem fleam quod uiuus uritur, aut Regulum quod tot clauis configitur, aut Catonem quod ... Dial 9.16.4.3

18. Palabras y contexto que nos recuerda al de la AE. en el libro IV. Tras el suicidio de DÍDO su hermana se queja de que ha quedado abandonada:

Quid primum deserta querar? comitemne sororem
spreuisti moriens?

AE. IV 677-78.

También es frecuente en Virgilio, en vez de summa gemere, extrema gemere, AE. XI 865 extrema gementem o GE. III 517 extremos ciet gemitus.

19. Para esta relación entre quer y gem, cf. AE. VII 501, en donde se añade además imploranti, del mismo modo cf. Ov. MT. XV 489, al hablarnos de la ninfa que mantiene amores con NUMA y que, tras la muerte de éste, impide con su gemido y su queja los cultos de Diana Orestea, Sacraque Orestae gemitu questuque Dianae/ impedit.

20. Virgilio establece también esta estrecha relación entre gemo, plango, clamor y sono, sin embargo el autor épico gusta más de lo sobrecogedor, y así por ejemplo, sustituye varias veces sono por strideo, podemos leer por lo tanto insonuere cauae gemitumque dedere cavernae AE. II 53, en comparación con ictus/ auditis referunt gemitus, striduntque cauernis/ stricturae Chalybum,.... VIII 420; Asimismo cf. VI 557-58, VIII 450. Cf. Ov. ... et multa gementem/ visa dedisse sonum est ... MT. XIV 739.

21. Cf. GE. I 334 nunc litora plangunt.

22. Cf. AE., resonat magnis plangoribus aether IV 668.

23. Versos de claras resonancias virgilianas, tal como podemos comprobar en AE. XII 607-8: turba furit, resonat late plangoribus aedes,/ hinc totam infelix uulgatur fama per urbem:

24. Idea similar a la que se expresa en la AE. XI 145-47:

contra turba Phrygum ueniens plangentia iungit
agmina, quae postquam matres succedere tectis
uiderunt, maestam incendunt clamoribus urbem.

25. Estas palabras nos traen a la mente el llanto de ANDRÓMACA ante la tumba de su marido en la AE. III 312-13: Hector ubi est? dixit, lacrimasque effudit et omnem/ impleuit clamore locum.

26. Algo parecido podemos oír en Horacio CA. 2, 20. 21 y sts., dentro de una frase que muy bien podíamos atribuir a Séneca:

*absint inani funere neniae
luctusque turpes et quaerimoniae;
compesce clamorem ac sepulcri
mitte supervacuos honores.*

27. Cf. Ov. MT. XIV 835 siste tuos fletus,; Virgilio largos effundere fletus AE. II 271, amén de longos ciebat fletus AE. 344. Comparando a Séneca con Virgilio nos da la idea de que fle, frente a lacrim, expresa un llanto más continuado, ya que no encontramos longas, largas lágrimas.

28. En la AE. del mismo modo contemplamos el verbo cieo en una frase con una idea parecida, al hablarnos del inútil llanto de ANDRÓMACA, se nos dice longos ciebat/ incassum fletus III 344-45. La inutilidad de la queja la escuchamos también en el mismo Virgilio en EG. VIII 18/19 deceptus amore/ dum queror

29. Expresión adaptada de la respuesta que JUNO da a VENUS en la asamblea de los dioses, cuando la diosa del amor defiende a Eneas. JUNO le contesta que fue entonces, en el momento en que PARIS llegó a la corte de Menelao, cuando Venus tuvo que haber temido por los suyos:

me duce Dardanius Spartam expugnavit adulter,
aut ego tela dedi fouiue Cupidine bella?
tum decuit metuisse tuis: nunc sera-querelis
haud iustis adsurgis et inrita iurgia iactas.

AE. X 92-94.

30. En las palabras de JUNO a JUTURNA, con las que la diosa le pide que ayude a su hermano, oímos:

non lacrims hoc tempus ait Saturnia Juno:
 accelera et fratrem, si quis modus, eripe morti;

AE. XII 156-57.

31. Cf. AE. II 361-62, quis cladem illius noctis, quis funera fando/ explicet aut possit lacrimis aequare labores?.

32. Cf. AE. II 286 y sts, e idem X 842-43.

33. Cf. AE. gemitus lacrimabilis III, 39.

34. En la AE. se establece asimismo una relación muy estrecha, pero esta vez es con lacrim., gemitum lacrimasque effundit X 465, lacrimansque gemensque XI 150, gemitu lacrimisque X 505, y en Ovidio MT. I 732 et gemitu et lacrimis.

35. Cf. Horacio tristes querimoniae CA. 3 24.33.

36. Viene a ser ya algo también propio de Virgilio AE. V 614, VI 212, X 841, etc. Cf. Horacio CA. 2 9.17.

37. Cf. Virgilio GE. IV 511 qualis populea maerens philomela sub umbra/ amissos queritur fetus.

38. Si aquí los padres lloran por sus hijos muertos, en AE. XI 454, se utiliza también el sintagma patres maesti, para expresar el llanto por los hijos que van a la batalla, fleat maesti mussantque patres.

39. De igual manera las troyanas, según nos dice Virgilio, lloraban a ANQUISES, amissum Anchissem flebant AE. V 614.

40. Cf. Horacio CA. IV 1.34 cur/ manat rara meas lacrima per genas?.

41. Al hablarnos de la historia de CEIX y ALCÍONE, Ovidio, en sus Metamorfosis XI 418-19, nos dice:

Pallor obit lacrimisque genae maduere profusis.
 Ter conata loqui, ter fletibus ora rigauit.

Si observamos estos versos y los de más adelante del siguiente apartado, nos damos cuenta de la deuda de un autor con respecto al otro. El orden no puede ser el mismo teniendo en cuenta los diferentes tipos de métrica.

42. Cf. AE. largo fletu simul ora rigabat VI 699, uultum lacrimis atque ora rigabat IX 251.

43. En la Eneida VII 15 también se nos habla de los gemitus iraeque leonum/ vincula recusantum... al igual que gime el león de Nemea ante los lazos que le pone HÉRCULES.

44. Es ésta una imagen muy típica de Virgilio en el combate de toros, donde suele aparecer gem., cf. GE. III 223 urgentur cornua uasto/ eum gemitu.

45. En los vaticinios que acompañan la muerte de DIDO se presenta también esta ave, Solaque culminibus ferali carmine bubo/ saepe queri et longas in fletum ducere uoces, AE. IV 462-63.

46. La alusión en las comparaciones al león hambriento, terror de la manada, la encontramos ya en la AE. IX 339-40 impastus ... ceu leo ../ fremit ore cruento.

47. Ya oímos en Horacio las quejas de las aves en los bosques, IA. 1. 2. 26. queruntur in siluis aves, sin embargo no hallamos en este autor querulus en este sentido. Asimismo cf. Ovidio MT. V 398, Ales erat: numeroque nouem, sua fata querentes., en Virgilio GE. III son las cigarras a las que se aplica este adjetivo, gerulae cicadae.

48. Versos sacados de la famosa comparación que hace Virgilio del comabate entre ENEAS y TURNO con el de dos toros que luchan en la manada: cornua obnixi infingunt et sanguine largo/ colla armos lauant, gemitus nemus omne remugit AE. XII 721-22.

49. En la AE. se repite por dos veces dat gemitum tellus IX 709, XII 713.

50. Cf. AE. saxa fremunt VII 590 y XII 922.

51. Cf. Horacio gementis litora Bosphori CA. 4 2. 20. 14, con una equiparación clara entre fremo y gemo, y Virgilio vicinae fremunt ripae crepitantibus undis AE. XI 299.

52. Una imagen similar se plasma en el libro XV de las Metamorfosis de Ovidio, y también curiosamente en el contexto de los funestos presagios que anticipan la muerte de CESAR, Tristia mille locis Stygius dedit omina bubo./ mille locis lacrimavit ebur cantusque feruntur MT. XV 791-92.

53. Viene a ser notable la semejanza de vocabulario de esta escena con la misma en la que DIDO se queja ante su hermana del duro corazón de ENEAS. Parece que Séneca no ha hecho sino trasladar estos atributos a HÉRCULES, la alusión a JUNO por parte de Dido aumenta más el paralelismo. Virgilio utiliza la manida expresión dare lacrimas (que Séneca cambia), amén de la relación fleo-gemo:

num fletu ingemuit nostro? num lumina flexit?
num lacrimas uictus dedit aut miseratus amantem est?
quae quibus anteferam? iam iam maxima Juno

AE. IV 369-71.

54. Al hablarnos de la muerte de FAETÓN, Ovidio nos cuenta cómo le lloran las Heliadas, inania morti munera dant lacrimas ME. II 340-41. También encontramos en el mismo autor utque dedit notae lacrimas, ME. IV 117. En la AE. dedere Dardanidae lacrimae IX 292, lacrimas uictus dedit IV 370.

55. Cf. non permulceo te nec extenuo calamitatem tuam: si fletibus fata uincuntur, conferamus; eat omnis inter luctus Dial 6.6.2.2.

56. Tarrant cree probable que aquí haya un eco de Virgilio, AE. VI 721 quae lucis miseris tam dira cupido, añadiendo que se trata de una extraña e incomprensible ansia.

57. Este rechazo al llanto se expresa del mismo modo en la prosa: quod ita demum consequi poteris, si tibi memoriam eius iucundam magis quam flebilem feceris Dial 11.18.7.5.

58. Pero esta expresión no parece sino un eco de otra similar de la AE., en el momento en que DIDO decide suicidarse y su hermana trata de disuadirla:

tu lacrimis euicta meis, tu prima furentem
his, germana, malis oneras atque obicis hosti.

AE. IV 548-49.

En la AE. se prefiere lacrimae a fletus como medio de persuasión, I 228 (lágrimas de VENUS ante JÚPITER), IV 370 , 449 (de DIDO ante ENEAS), IV 548 (de la hermana de Dido ante ésta), VIII 384 (alusión a las lágrimas con las que la hija de Nereo convenció a Vulcano), etc.

59. Cf. Nemo illa conuicio, nemo fletu, nemo causa mouet Dial 11.4.1.2

60. Cf. AE. lacrimis immobilis XII 400 y mens immota manet, lacrimae uoluuntur inanes IV 449.

61. Nótese la similitud con los versos siguientes de la prosa, 'fundite fletus, edite planctus,/ resonet tristi clamore forum Apoc. 12.3.4

62. Cf. AE. VI 539 nox ruit, Aenea; nos flendo ducimus horas.

TERCERA PARTE

3.1 OBRAS DE AUTORIA COMÚNMENTE ACEPTADA

Abordaremos en primer lugar aquello que destaca más del léxico. Como ya hemos dicho, el porcentaje que nuestro autor toma de Virgilio, Ovidio y Horacio, por este orden, es considerable. De todos los campos el que más sobresale es el de dolor, un sentimiento muy activo, que empuja a la acción, en términos particulares a la venganza y a los impulsos más crueles. Características que acentúan ese desenfreno dramático y ese matiz de ansiedad de la mayoría de los protagonistas. Simbolizan la angustia existencial del hombre abandonado en la tierra, fuera del amparo de los dioses, que se refugia de esta manera en su aspecto más irracional y vengativo.

Personajes como MEDEA, NERÓN, DEYANIRA y ATREO son típicos representantes de esta manera de actuar. Cortados bajo un mismo patrón, son el reflejo de una psicología similar y de los mismos problemas. Este predominio de dolor sobre la ratio crea un círculo vicioso del que el hombre es incapaz de salir, la violencia conduce a la violencia, la "katharsis" apenas existe.

Muy abundante es del mismo modo el campo de fleo, en algunos episodios dentro de manidas estructuras mentales. Este campo se va a utilizar para acompañar a la expresión de sentimientos muy profundos. En Virgilio lacrima aparece 46 veces, lacrimo 18, fleo 24, fletus 12, mientras que en éste fleo sólo supera a lacrimo en 6 veces, en Séneca el número se eleva hasta 43. En Virgilio lacrima casi cuadruplica a fletus, por su parte en Séneca lacrima (61) sólo supone casi el doble que fletus (35 veces). Existe asimismo una correlación entre fleo y luctus, ambos referidos a un ámbito más personal, más íntimo del sentimiento humano, correlación en la que se podría incluir también a maestus.

Otro grupo de campos que van a destacar son el de fero y patior, palabras muy significativas dentro de la filosofía de Séneca. Hay que tener en cuenta su elevada frecuencia. Fero en muchos casos indica la fortaleza, la resistencia ante las adversidades que se avecinan, simboliza la actitud de un héroe como HÉRCULES que debe arrostrar enormes trabajos. Patior por su parte se centra más en el mundo interior de la persona, es la capacidad individual de hacer frente a ese destino que agobia al ser humano.

Otra vez apercibimos esa división no muy bien delimitada entre el mundo reflejo del corazón del ser humano y su proyección exterior. Es muy difícil establecer barreras que delimiten ambos aspectos de la vida humana, ya que son inseparables y en cierta medida dependen uno del otro.

No se puede decir que el empleo del vocabulario por parte de Séneca sea uniforme en todas las obras, con un uso reiterativo de determinadas palabras. Al contrario encontramos una rica variedad en lo referente a su utilización. Cada tragedia va estar determinada por unas palabras específicas que van a ir marcando el carácter de los personajes.

Antes de todo advertir que agruparemos las tragedias por temas argumentales o similitud de caracteres, de tal modo que sea más fácil la comprensión de los puntos tratados en ellas y su conexión. Por otra parte la extensión que dediquemos a cada obra en particular dependerá de la importancia de los puntos que se traten, tal es el caso de HF., donde se concentra una gran parte del mensaje que Séneca nos quiere transmitir.

TROADES.

Es de señalar las características de esta tragedia, en donde el empleo de los términos que estamos tratando llega a ser a veces excesivo, saliéndose fuera de lo que es la línea del estilo de Séneca. Con OC. y HOE. es una de las obras en que nuestro autor se exploya más a gusto y con profusión. TR. constituye un caso muy particular, ya que el recurso a tanta lágrima y dolor lleva casi a anular la "katharsis" de la obra y a acentuar los aspectos más negativos de todo lo que la tragedia conlleva. La desintegración del texto hace muy difícil que podamos establecer un punto común para ella, y los estudiosos no dejan de dar diferentes opiniones a este respecto.

Se ha afirmado que el tema principal lo constituiría el "dolor" (E. PETTINE 1974, E. PETTUBE 1974, G. LAWALL 1963). Pero, sin que ello deje de ser correcto del todo, hay que señalar que el "llanto" se alza como el verdadero protagonista en sus más diversas facetas. Tanto es así que se la podría denominar la tragedia del llanto. Obra un tanto "lacrimosa" tiene excesivo número de apariciones de fleo, lacrima, con un empleo un tanto macabro de felix, para calificar al afortunado que goza de la muerte. Este enfoque por parte de Séneca del lamento hace que algunos de sus personajes más señalados se caractericen por una completa pasividad ante la vida. WILLIAN H. OWEN (1970) dice de HECUBA: "her characterization is dominated by two ideas: her total preoccupation with the past and her complete passivity (epitomized in her predilection for lament)". E. FANTHAN (1982) habla de la obsesión de HECUBA por su propio dolor, más que en el de sus hijos. Para A. L. MOTTO & J. R. CLARK (1988) su carácter y estado anímico es el tema más importante de la tragedia, ya que su naturaleza se va convirtiendo más y más en algo más humano y su sentido más sensible a lo que es el sufrimiento del hombre.

La única que manifiesta un afán de lucha más notable es ANDRÓMACA, en una clara guerra psicológica con ULISES. Se da un contraste entre las palabras de ésta al exclamar flenda patimur 412, sufrimiento pasivo de la colectividad, y cuando nos afirma quodcumque accidit/ torpens malis rigensque sine sensu fero 416-17. Siguen las afirmaciones de la mujer de HECTOR en este sentido, potero, perpetiar, feram TR. 653. De las troyanas es la que más se nos asemeja a MEGARA con expresiones como perituli intrepide omnia. Es de destacar el importante sentido que adquieren fero y patior, ya que ambos verbos marcan la diferente actitud de las protagonistas frente a la vida. El CORO canta ferre quam sortem patientur omnes/ nemo recusat 1016. La nobleza y fortaleza de los personajes dependerá de su capacidad de ferre patienter.

Una de las características de esta obra es su alusión al magnus dolor, TR. 786, 904, 1066, (magnos ..luctus, TR. 738) del mismo modo HOE. 451-52, OE. 924. La fuerte conexión entre dolor y el campo del llanto se nos deja ver clara en el Coro que cierra el acto IV:

*Dulce maerenti populus dolentum,
dulce lamentis resonare gentes;
lenius luctus lacrimaeque mordent,
turba quas fletu similis frequentat.
semper a semper dolor est malignus:
gaudet in multos sua fata mitti*

TR. 1009-14.

Estamos ante los dos campos en torno a los que gira el argumento. Pero dolor,

no es sólo privativo de los troyanos, también los griegos lo sufren, llegando a convertirse en furor, del que ellos son víctimas, TR. 282-3 y que les priva de la razón TR. 544. En las troyanas nos encontramos un dolor que mana de la muerte, más cercano a luctus, al duelo, de este modo ANDRÓMACA se exhorta a sí misma, fatere quos premis luctus, dolor TR. 594-95, cuando va a dar el último abrazo a su hijo no hace sino saciar con ello sus auidos dolores TR. 762. HECUBA relaciona del mismo modo su sufrimiento con la muerte y el llanto, en sus palabras al CORO oímos:

*iam nuda uocant pectora dextras.
Nunc, nunc uires exprome, dolor:
Rhoetea sonent litora planctu,
habitansque cauis montibus Echo*

TR. 106-109

Se puede establecer por lo tanto una dicotomía entre el dolor de los griegos, con un sentido cercano al que experimentan otros personajes de las demás tragedias, en el que lo irracional y el desenfreno muestran su dominio, frente al otro dolor, propio de estas mujeres, que no representa sino un estado más amplio de su luctus. Al carácter activo de los griegos se opone el pasivo de las troyanas, aspecto señalado también por W. H. OWEN (1970). Carácter pasivo que simboliza la rendición del hombre ante la muerte y lo que ella supone. Esta pues cobra un papel muy importante en el drama, tanto es así que, J. D. BISHOP (1972) opina que la vida después de la muerte es el tema central de la tragedia. Del mismo modo M. COLAKIS realza la importancia de este tema ("life after death in Seneca's Troades" 1985). Y esto no deja de ser extraño si tenemos en cuenta la lucha que se entabla por la supervivencia de la especie y la raza troyana, que está a punto de extinguirse con Astianacte y Polixena. El predominio de la muerte y de la lamentación contrasta con la afirmación de BISHOP, quien sostiene que TR. nos enseña a comenzar de nuevo, y a tomar vigor para emprender nuevas acciones.

No puede haber deseo de superación en una tragedia que califica la muerte de felix y al que la sufre lo describe como laetus. Felix marca del mismo modo el aferramiento a la posición social que se detentaba, a ese afortunado mundo que ha desaparecido, la laetitia se liga íntimamente a la fortuna. No se observa por tanto un transfondo estoico en esta tragedia, la alegría interna se enfoca y se hace depender del grado de bienestar que se poseía. El calificativo de felix e infelix se pone en estrecha conexión con el reparto de las prisioneras, éstas obtendrán en él un marido más o menos afortunado, pero ninguna de ellas logrará la suerte de POLIXENA, celebrar sus nupcias con la muerte.

U. BOELLA (1979) afirma que Séneca al final de su vida pierde su fe en el estoicismo y compone una obra en contradicción con los principios de su filosofía. Pero esto es simplemente una suposición, ya que el que Séneca optase por esta forma de expresión no significa absolutamente nada y debe achacarse más bien a la naturaleza de su estilo. De todos modos el dolor de los personajes parece estar por encima de cualquier planteamiento profundo. No nos encontramos frente a un tratado de filosofía, sino a las más agrias experiencias de unas prisioneras que al expresar su amargura no hacen sino transplantar su propia experiencia de la angustia, sin intención de profundizar más en ella.

E. FANTHAM (1982), observa que Séneca aparentemente se "deleita" en tales contradicciones con su doctrina. Lo cual es natural dentro de los conflictos que se generan en

un drama de tales características. Es difícil responder por qué esta tragedia, de una manera destacada con respecto de las demás, deja traslucir un abatimiento tan profundo en sus personajes. No es de resaltar la maldad de los griegos, ya que una figura como AGAMENÓN es digno incluso de elogio en algunos momentos, ULISES por su parte da la impresión de mostrarse malvado casi por obligación y por deber a su pueblo.

La respuesta puede estar en relación con el distinto objetivo de la tragedia griega y el de la romana. BISHOP (1972) habla de la tragedia griega como dirigida a asuntos que tienen que ver principalmente con el estado y el gobierno. Por su parte el ámbito de la romana podría aplicarse a los problemas de un carácter **microsocial**, limitada a la narración de desdichas dentro de la esfera de la familia: divorcio, muerte de un hijo, separación familiar, etc. Por otra parte estarían los problemas de carácter **macrosocial**, como es el de quienes han perdido un líder, asesinado o exiliado, el pasado ya no puede volver y se debe buscar otro líder. BISHOP habla de la añoranza de la República y del complot para derribar a Nerón, haciendo llamar a alguien nuevo que dirigiese el imperio.

Lo cierto es que estas mujeres se asemejan más a las plañideras contratadas para los funerales, que a unas heroínas que lamentan la pérdida de su patria y su fortuna. La excesiva proliferación de este léxico aumenta la lentitud del drama y hace que carezca del esplendor que encontramos en Eurípides. Estas protagonistas están más cerca de las matronas romanas de lo que las de Eurípides lo estuvieran de las griegas. La mujer, como en Eurípides, adquiere una importancia fundamental, convirtiéndose en eje de la obra. No es extraño además que se nos centre la atención en los problemas y pasiones humanas, si tenemos en cuenta el abandono en que se ven sumidos unos seres humanos a quienes los dioses no parecen prestar la mínima atención.

AGAMEMNON

El adjetivo tristis aparece el doble de veces que en TR.. Se va a utilizar para hacer referencia al tema de los infiernos, la guerra, la muerte y el duelo de una colectividad, la de las troyanas, frente a TR. y a OC. donde se prefiere utilizar mestus. En AG. maestus se aplica sobre todo para el lamento individual y particular por la muerte.

Una representación de este dolor en el sentido de un sufrimiento desenfrenado que dirige a la acción más irracional, es la figura de CLITEMNESTRA. En ella se van a llegar a confundir dos tipos de sentimientos, ira et dolor, de tal manera que el uno no es sino un mero complemento del otro, ambos implican un deseo de venganza. G. MADER (Fluctibus variis agor: an aspect of Seneca's Clytemnestra portrait, 1988) añade además un elemento que va a contrapesar los dos anteriores, el de la spes, basada en la posibilidad de que AGAMENÓN perdone a su esposa las adúlteras relaciones con EGISTO.

En contraposición con TR. esta tragedia no destaca por su carácter lacrimoso, no son las palabras de este campo las que van a predominar. Sobresale aunque poco el uso de felix, que alude como en TR. a la fortuna, incluso la del que ha sucumbido ante los muros de Troya 514, por su parte laetus va referido al regreso de los griegos. Observamos como las dos tragedias se complementan, ya que en las dos felix juega el mismo papel a la hora de caracterizar

la suerte de los protagonistas. Laetus en este caso se limita especialmente a reflejar la alegría que supone el regreso de los griegos, señal de un gozo más interno, ligado más a circunstancias aleatorias que el que supone felix. El que sea un drama en el que sigue destacando felix es comprensible en un contexto de abierta lucha por el poder. Las troyanas pasan a un segundo plano y Séneca no hace sino aprovechar parte de la temática de TR.. El enfrentamiento por el poder está íntimamente ligado a la venganza, y es aquí donde entra a jugar un papel importante dolor. La mayor parte de las veces que encontramos este campo va a ser en boca de CLITEMNESTRA, cuya personalidad se nos muestra arrolladora.

Se ha discutido bastante sobre quién se erige realmente en protagonista, dándose diferentes teorías. W. M. CALDER III (1974) denomina a esta obra "a novel without a hero", otros no dudan en considerar a CASANDRA la verdadera protagonista (LEFEVRE E. 1966), alegando que es ésta quien realmente muestra una verdadera fortaleza moral frente al enemigo y al destino. Es difícil considerar a AGAMENÓN como el eje de la trama, debido a su carencia de fuerza dramática. Tomando como base el estudio del vocabulario para analizar cuál es el personaje que descuellan en este mar de pasiones, observamos que Séneca hace incidir sobre CLITEMNESTRA los ejemplos que nos aparecen de dolor. Pero el dolor de la esposa del Atrida no es el de las troyanas, sino que está mucho más cerca del de MEDEA, o incluso del de DEYANIRA. No cabe duda de que la personalidad de CLITEMNESTRA oscurece por completo la de los demás, incluso la de CASANDRA, cuyo dramatismo y apasionamiento interno no alcanzan la altura de los de su rival.

Ya en los primeros versos su rostro deja adivinar un estado de completa excitación, totus in uultu est dolor 128, a la que acompaña la duda, sentimiento típico de los principales protagonistas de las otras tragedias, cuando se disponen a realizar una venganza, CL. Utrumne doleam laeter an reducem uirum? 579 (cf. MEDEA, ATREO). Por otra parte no le falta esa ira propia de las más funestas resoluciones, quocumque me ira quo dolor quo spes feret 142, a la vez que el temor que presupone tal acción, mixtus dolori subdidit stimulos timor 133, caracterización de las consabidas imágenes de ira, temor, incertidumbre, etc., que acompañan a los personajes de Séneca. Observamos pues un elemento clave en el entramado de toda la tragedia, que se va a erigir en el motor de toda la obra, desembocando en la acción. D. HENRY y B. WALKER (1963) señalan el predominio de lo abstracto sobre la realidad, es decir, monólogos como los de CLITEMNESTRA (108-115) apenas se traducen en un resultado concreto, su ira y su rabia se quedan simplemente en eso.

Uno de los críticos que con más vehemencia va a defender el papel destacado de esta mujer es J. M. CROISILLE (1964), quien singulariza su fuerza psicológica sobre la de EGISTO, débil, indeciso, tembloroso. Frente a ello hay que hacer notar que se vislumbran en CLITEMNESTRA momentos de debilidad, de incertidumbre. Sin embargo ese timor, unido a su dolor, le dará al final la fuerza necesaria, mixtus dolori subdidit stimulos timor 133. Si es verdad que hay un excesivo diálogo de ideas, que llega incluso a ahogar el contenido dramático de la trama, el campo de dolor en la figura de la protagonista tiende siempre hacia la acción y trata de concretarse en ella. Este constituye el elemento que esencialmente diferencia a CLITEMNESTRA de las mujeres troyanas. En estas últimas sí se puede decir que hay un predominio de lo abstracto que no se plasma en la realidad, TR. es la tragedia del laetus sin ninguna duda, de un duelo que conlleva más pasividad y resignación. Por el contrario, dolor revela un mayor impulso encaminado hacia un resultado concreto.

El análisis de verbos como pati no hace sino acentuar lo ya dicho. Afirmaciones

del tipo maoira cruciant quam ut moras possim pati 131 (cf. FEDRA 372, 583), o quod seueras ferre me leges uiro/ non patitur animus turpis admissi memor? 265-66, nos mantienen en nuestro convencimiento de que estamos ante una naturaleza rebelde y poco sumisa, en la que la falta de resignación y de paciencia servirán de pábulo a su dolor. La impetuosidad de CLITEMNESTRA se nos presenta arrolladora, por encima del la fuerte personalidad incluso de CASANDRA, a la que el coro nos la describe como patiens mali 692.

La utilización de ferre en lo que respecta al tálamo o al matrimonio no deja de entrar dentro de las expresiones típicas de Séneca, puestas en boca de otros personajes como MEDEA (ME. 37-39, MÉGARA (HF. 417-18), POLINICES (PHO. 595-97). EGISTO incita a CLITEMNESTRA a matar a su marido, y en la elección del léxico parece que Séneca exige de ella una actitud similar a la de los protagonistas antes citados:

*feresne thalami uicta consortem tui?
at illa nolet. ultimum est nuptae
malum palam maritam possidens paelex domum.
nec regna socium ferre nec taedae sciunt.*

AG. 256-59

Se trata de una mujer impatiens, para quien la única acción digna de ferre, de soportar, es el esfuerzo o labor que supone el asesinato de su marido. Todo este conjunto de factores lo podríamos contemplar por ejemplo en un ATREO o en una MEDEA. AGAMENÓN no sería equiparable sino a TIESTES o a JASÓN. EGISTO por su parte, aunque trata de alentar los propósitos de su amante, no muestra la misma seguridad y valentía, además no deja de ser un hombre que tiene que permitir que una mujer haga "el trabajo sucio" por él, lo que realza aún más el valor de la protagonista.

Esta tragedia, junto con TR. se destaca un poco de las demás por el número de ocasiones en las que aparece aerumnae.

PHAEDRA

Es el drama en el que mayor número de ocasiones encontramos furor, que con cura juega un papel muy importante, de FEDRA se nos dice populatur artus cura 377. El análisis psicológico de la mujer de TESEO viene marcado por el dolor, más de la mitad de las apariciones de este sustantivo van dedicadas a la protagonista. Este dolor es de las mismas características que el que impulsa a otras mujeres a la acción. Sin embargo es de resaltar la utilización en un elevado número de ocasiones de cura, constituyendo un caso aislado en el conjunto de las tragedias y siendo a la vez la protagonista femenina donde más se acentúa este carácter. No nos situamos pues ante uno de los típicos casos de venganza, ni de rencor insaciable, no tenemos a un personaje sobre el que se ceba el destino, como un HÉRCULES o un EDIPO, ni a una mujer acorralada por las circunstancias.

Quizás sea ésta la obra que con más claridad trate uno de los temas más humanos en toda su extensión, no ya el del amor, sino el de las funestas consecuencias que conlleva la

excesiva pasión. La fuerte interacción que hay entre dolor y cura se manifiesta claramente ya desde los primeros versos en las propias palabras de FEDRA:

*Sed maior alius incubat maestae dolor.
non me quies nocturna, non altus sopor
soluere curis: alitur et crescit malum
et ardet intus qualis Aetneo uapor.*

PHA. 99-102

Cura va a indicar un afán obsesivo del ser humano por algo, por el amor, el dinero, la fama etc. La diferencia con dolor es que la proyección de éste en la acción implica muchas veces un carácter negativo y en consecuencia resultados trágicos. El verdadero drama empieza cuando este último sentimiento entra en acción. Lo que hace a FEDRA adoptar una decisión tan absurda y arriesgada no es el resultado del desahogo de esa cura interna, sino del desarrollo de ésta en un dolor que llega incluso a lindar con la locura, furor. La nodriza le suplica que controle su pasión, precor, furorem siste teque ipsa adiuvu 248. Pasión que se desarrolla en forma de clímax hasta el final de la obra, como nos deja ver TESEO, Quis te dolore percitum instigat furor? 1156. Así ese dolor se va convirtiendo en una carga para ella, hasta el punto que TESEO le llega a preguntar quis grauet mentem dolor 859, se nos insiste en ello por parte del CORO, Seponere questus: non leuat miseros dolor PHA. 404. La propia FEDRA reconoce lo oneroso de su cura, Curae leues locuntur, ingentes stupent PHA. 607.

Podemos observar la siguiente trayectoria en el amor de FEDRA: amor -----> cura -----> dolor -----> furor. Cura no implica sino una idea fija en el corazón y nada más, es el inicio de esa fuerte pasión, lejos todavía de cualquier consecuencia funesta. Estamos en una fase en que la razón es incapaz del doblegar esta cura, pero en el momento que entra dolor a arraigarse cada vez más en el alma de la desdichada, el drama empieza a tomar forma. Este dolor se muestra cada vez más incontrolable a medida que va suplantando a la razón, y es en la ausencia total de ésta cuando aparece dominando de manera clara en la obra la más funesta locura. El empleo de furor de un modo tan excesivo ha llamado también la atención de A. D. LEEMAN (1976) y D. HENRY and B. WALKER (1966). M. P. GRIMAL (L'originalité... 1963) destaca el afán de FEDRA por mantener su honor, lo que la llevaría, mediante la contención de su furor, a adoptar la solución del suicidio como una salida estoica. CROISELLE (1964) por su parte no está de acuerdo con ello, alegando: "Elle a nourri en elle les germes de furor jusqu'à un paroxysme qui ne permet plus de remède, sinon la mort". Por otra parte la opción de FEDRA por esta pasión no le viene impuesta por el destino, sino que es voluntaria y libre, frente a la cual ella ha de mostrar su propia responsabilidad.

Por otra parte es notable la elevada frecuencia de tristis y maestus (diferencia analizada ya en sus respectivos apartados). En cuanto a tristis (12 veces), esta obra sólo es superada por OC. (20 veces). No vamos a insistir demasiado sobre la división ya analizada que hace Séneca entre el modo de ser tristis de HIPÓLITO y el maestus de FEDRA. Hipólito vendría caracterizado por una tristis uirtus (985) que le hace llevar una tristem iuventam 449, 462. El carácter de FEDRA estaría determinado por la cura y la maestitia. Ya entraríamos dentro del dilema del mensaje de esta obra, reflejo de dos ideas muy contrapuestas. En la mayoría de los ejemplos en que tristis acompaña a HIPÓLITO hay una alusión directa o indirecta a la vejez, y correspondería a la actitud propia exigible al sabio. Esta identificación hace que se contraponga claramente a esa maesta cura de FEDRA, sentimiento más propio de la aflicción de un enamorado, de alguien que quiere carpere diem. Las palabras de la nodriza a HIPÓLITO

son representativas de este espíritu, laetitia iuuenem, frons decet tristis senem 453. Por lo que respecta al adjetivo laetus sólo aparece cuando se refiere a los sembrados, PHA. 456 laetis ... satis.

No se puede considerar pues a la protagonista, como lo hace NISARD (Etudes des mœurs et de critique sur les poètes latins de la décadence 1881), "une prostituée". La polarización de los dos adjetivos y su aplicación bien matizada a cada uno de los dos personajes no reflejan sino dos actitudes ante la vida igualmente elogiadas como reprochables. Nos hallamos ante una obra cargada de moralismo, reflejo de dos posturas muy contrarias ante el amor. El problema no es si el aspecto tristis del ser humano, tomado en su significado de severo, es aceptable o no. Séneca ha centrado su atención en el análisis de lo que sería la actitud de un joven que se le plantea por primera vez el amor. No cabe duda de que el cordobés dentro de su línea filosófica, exagera esa tendencia a la virtud del joven, no haciendo con ello, consciente o inconscientemente, sino desvirtuar la imagen de HIPOLITO. La mayoría de los críticos están de acuerdo en que este afán por la castidad no es sino un ejemplo de esa naturae reuersio, de una tendencia antinatural de alguien que no admite las leyes de la naturaleza y que se obstina de forma absurda a prolongar su niñez, con ese odio y temor que hacia el sexo femenino suelen sentir los niños.

Carácter decidido de FEDRA:

Podemos analizar el carácter de FEDRA a partir de uno de los elementos que, según AGAMENÓN, distingue al "sabio", el patienter ferre TR. 254. Sin embargo ya se nos califica a la protagonista de impatiens sui 372, e impatiens morae 583, en unos versos en los que además no falta una alusión a la locura furor:

*Sed Phaedra praeceps graditur, impatiens morae.
quo se dabit fortuna? quo uerget furor?*

PHA. 583-584

No estamos sino ante un círculo vicioso que desemboca de manera inevitable y veloz en la locura. Praecepta se opone claramente a patiens, complementando de manera clara a impatiens, lo que acentúa ese talante irreflexivo e irresponsable que viene demostrando FEDRA a lo largo de toda la obra. Queda muy lejos esa patientia propia de las troyanas. Si fero era un verbo propio de héroes como HERCULES, dispuestos a arrostrar cualquier tipo de penalidad y de trabajo, ella por su parte no quiere quedarse atrás, y, para ganarse el amor de HIPOLITO, pretende soportar cualquier esclavitud, quemcumque dederit exitum casus feram PHA. 138, omne seruitium feram PHA. 611-12, al considerar el amor como un yugo o labor que exige un esfuerzo, y que espera de HIPOLITO una respuesta pareja, amare discat, mutuos ignes ferat PHA. 415. Emplea por dos veces el verbo fero en primera persona, resaltando de una manera clara la resolución de su espíritu a tal empresa. No hacemos sino convercernos de una manera evidente de que la decisión de FEDRA es completamente voluntaria, está dispuesta a asumir las consecuencias del destino, cualesquiera que sean éstas. El destino pues en esta tragedia no juega un papel tan importante, son las propias pasiones desbordadas las que conducen a una mujer a la situación en la que se encuentra.

Es uno de los dramas en los que incluso se puede dar a los dioses gracias por la

afortunada situación que se goza. La única ocasión en que nos aparece felix es para referirse a la prosperidad de la corte de TESEO, domusque florens sorte felici uiget 436, que contrasta con el desafortunado destino de la belleza de Hipólito, infelix decor 1095, y con el estado en que se encuentra esta misma casa a la vuelta de TESEO de los infiernos:

*Quis fremitus aures flebilis pepulit meas?
expromat aliquis. Luctus et lacrimae et dolor,
in limine ipso maesta lamentatio?*

PHA. 850-52.

Pero no se asemeja sólo esta tragedia a HF. en la utilización de fero, sino que también proporcionalmente son éstas dos obras en las que se observa una mayor frecuencia de labor, es decir, se asume que el amor constituirá para ella una empresa dura y pesada que debe ferre. FEDRA pues deja clara su resolución a mostrar ante el amor la misma bravura y valentía que un HÉRCULES ante sus trabajos. Esto no hace sino incidir en lo voluntario y decidido de su conducta, acrecentando de esta manera su culpa ante el desenlace de la obra. La firmeza de su mente queda clara en los siguientes versos:

*meus iste labor est aggredi iuuenem ferum
mentemque saeuam flectere immitis uiri.*

PHA. 272-73

Nos la encontramos en la misma situación que un marinero que no puede hacerse con el timón de su nave, y que ve cómo su esfuerzo resulta vano, cedit in uanum labor 182. Tenemos también en el personaje de TESEO la misma referencia que en HF. a los trabajos que tuvo que arrostrar en los infiernos en compañía del ALCIDA, sortis ignotae labor 840, heu, labor quantus fuit 847. Pero HIPÓLITO no se queda atrás en determinación y, cuando se encuentra frente al monstruo, exclama:

*'haud frangit animum uanus hic terror meum:
nam mihi paternus uincere est tauros labor.'*

PHA. 1066-67

Nos situamos frente a tres personajes completamente responsables de sus acciones, a quienes nadie debe empujar para que vayan a enfrentarse con su destino. Si TESEO no tiene miedo en bajar a los infiernos e HIPÓLITO no se arredra ante algo que le traerá de seguro la muerte, FEDRA no mostrará menos valor, y sobrellevando su propio infierno, asumirá una empresa, sino "monstruosa" para ella, sí para HIPÓLITO. Sin embargo pese a la aparente fortaleza de FEDRA no deja de verse afectada por uno de los tópicos que caracteriza a los enamorados, el llanto:

*cur me in penates obsidem inuisos datam
hostique nuptam degere aetatem in malis
lacrimisque cogis?*

PHA. 89-91.

La nodriza describe cómo lacrimae cadunt per ora et assiduo genae/ rore irrigantur 381, y, tras el rechazo por parte de HIPÓLITO, no podrá evitar que sus mejillas se inundan de lágrimas, ante el asombro de TESEO:

TH. *Quidnam ora maesta auertis et lacrimas genis
subito coortas ueste praetenta optegis?*

PHA. 886-87.

Desea una muerte digna de ser llorada por los suyos, e intenta salvar su honra haciendo que HIPÓLITO sea maldito por su supuesto adulterio, Mors optima est perire lacrimandum suis PHA. 879-81. Pero esta aparente debilidad de FEDRA es falsa, ya que las lágrimas aquí sólo constituyen un tópico sin más, no vemos aparecer fletus, que supondría un llanto más fuerte y continuo, y ni mucho menos planctus, que no encajaría en este contexto. Se trata de un lamento más cercano a la queja y al reproche, propio del sentimiento amoroso. De ahí que en más de una ocasión la NODRIZA nos haga alusión al campo de queror, noctem querelis ducit 370, Se pone questus: non leuat miseros dolor 404. El contraste es patente en los versos que hacen referencia a la muerte de HIPOLITO, con un claro predominio del campo de fletus sobre el de lacrima, especialmente en boca de TESEO, quien, aunque en un principio cree que la muerte de su hijo es justa, no deja sin embargo por ello de lamentarla:

occidere uolui noxium, amissum fleo.

NVN. *Haud flere honeste quisque quod uoluit potest.*

TH. *equidem malorum maximum hunc cumulum reor,
si abominanda casus optanda efficit.*

NVN. *Et si odia seruas, cur madent fletu genae?*

TH. *Quod interemi, non quod amisi, fleo.*

PHA. 1116-22.

Observamos pues una contraposición entre FEDRA a quien caracterizan sus lacrimae y TESEO, agobiado por el llanto más amargo, fletus. De lo que se deduce que ha sido TESEO el que finalmente ha pagado las consecuencias de este dolor desenfrenado de la madrastra. En él se resuelve el "clímax" de la obra, un hombre a quien como a HÉRCULES le está reservado llevar una vida llena de esfuerzo y sacrificio. Éste será sin duda unos de sus más amargos labores. Nos hallamos por lo tanto ante el dilema de la culpabilidad y responsabilidad de los hechos de la tragedia. P. GRIMAL (1963) hace recaer su crítica más sobre el carácter de HIPÓLITO que sobre el de FEDRA, debido a la excesivo afán por la castidad del joven, que se convierte en algo obsesivo.

Pero aparte de toda consideración moral, desde el punto de vista del léxico, nos damos cuenta de que es FEDRA, la que muestra una mayor decisión en sus actos, es ella la que amoris laborem impatiens fert, impulsada por su dolor y una cura obsesiva. La FEDRA de SENECA muestra un deseo más desenfrenado que la de EURÍPIDES, parece un modelo degradado del autor griego. H. HERTER (1971) nos dice que Séneca "mußte Hemmungen einbauen und so zeigen, wie schwer, aber auch wie nötig es ist, daß der Logos dem Pathos selbst in den Anfängen widersteht". Si la tragedia griega acentúa más el desamparo de la protagonista frente a una pasión que no puede controlar, la romana hace más hincapié en su responsabilidad de los hechos. Estamos ante otra mentalidad de la vida y ante una obra procedente de las manos de un filósofo. La moralidad resulta patente, se trata de comunicarnos que el hombre a fin de cuentas es responsable de sus propios actos, deja de un lado a los dioses y resalta la importancia del individuo que ha de actuar con unas normas inquebrantables. Se destaca la responsabilidad de los héroes de las tragedias (cf. E. LEFEVRE 1969).

MEDEA

No cabe duda de que la tragedia en que domina dolor por excelencia es ésta. Y no podría ser de otra manera, ya que va a ser este sentimiento el que de un modo obsesivo, más que en otras obras, va a determinar de manera clave el comportamiento de MEDEA. Todas las ocasiones en las que este sustantivo aparece están dedicadas a la protagonista, dejando ya claro desde un principio quién va a llevar las riendas del drama y de la medida que quiere alcanzar su resentimiento. Ella misma empieza a darse ánimos, gravior exurgat dolor 51, más tarde llega a reconocer que los crímenes que ha cometido antes no fueron sino un mero entrenamiento comparados con el que planea, prolusit dolor/ per ista (scelera) noster 907-08. Su dolor, como en FEDRA, se mezcla con la locura, melius, a melius, dolor/ furiose loquere 139-40, evidenciando una clara identificación entre el dolor y la irracionalidad, ME. Lewis est dolor, qui capere consilium potest 155. JASON se sorprende ante el estado de ánimo de su esposa:

*atque ecce, uiso memet exiluit, furiis,
fert odia prae se: totus in uultu est dolor.*

ME. 445-46

En algunos momentos la razón hace que su corazón se apacigue, si qua noster dubius effudit dolor 553, versos más adelante la vemos indecisa:

*cor fluctuatur: ira pietatem fugat
iramque pietas - cede pietati, dolor.*

ME. 943-44

Es de tener en cuenta que ME. es la tragedia en la que mayor número de veces encontramos ira (22), seguida de OC. (15) y TH. (14). Es decir, al furor de FEDRA se le añade la ira de MEDEA, sentimiento al que se identifica con el amor 867, 868, 938, etc. Podríamos encontrar tal secuencia en el desarrollo del drama interno de la protagonista, amor -----> dolor -----> ira, ella misma confiesa: nulum scelus/ irata feci: saeuit infelix amor (135-36). Es decir sería erróneo considerar ya desde un principio a MEDEA como "airada", estado que se nos revela como una clara consecuencia de su amarga experiencia. JASON le ha robado su inocencia, pero a su vez le ha abierto los ojos a la realidad. Para D. HENRY & B. WALKER (1967) parte de la pérdida de identidad de MEDEA estaría ligada a la pérdida de su imaginado mundo de inocencia, una vez que se ve privada de todo aquello que le rodeaba, generosa felix, decore regali potens/ fulsi 217, ello se relacionaría con la idea de virginidad y de parto, cf. 25-26, parta iam, parta ultio est:/ peperit. Obsérvese el paralelismo en el uso de felix con PHA., donde se nos dice de la casa de TESEO: Domusque florens sorte felici uiget 436. Séneca con ello no hace sino incidir en algo recurrente en él, el hecho de que son las moradas más importantes y elevadas las que más fácilmente caen víctimas de la ira de los dioses. MEDEA, como FEDRA, no ha hecho sino trastocar esa tranquilidad que reinaba en la casa de su padre, ella es la que de una manera decidida ha desafiado el destino.

En ella desaparece esa preocupación amorosa (cura) que caracterizaba a FEDRA. El paso de amor a dolor es aquí mucho más brusco. Y si es verdad que su carácter llega a estar fuera de lo racional, no alcanza el punto del furor de FEDRA. La hechicera planea cuidadosamente su venganza y la lleva a cabo con éxito, mientras que la locura de FEDRA hace que ésta actúe sin ton ni son. Su determinación es irrevocable y el fuego que lleva dentro no

hace sino aumentar las intenciones de su propósito: semet dolor/ accendit ipse uimque praeteritam integrat 670-72, rursus increscit dolor/ et feruet odium 951-2, esta llama busca leña en que arder y desencadenar su pasión quaere materiam, dolor 914. El crimen llega incluso a tomar tintes de un sacrificio, bene est, peractum est, plura non habui, dolor/ quae tibi litarem 1019-20, pero las víctimas le parecen escasas todavía, nimum est dolori numerus angustus meo 1011. Tanto cede su resentimiento ante el amor maternal que incluso disfruta, como ATREO, de su crimen, ME. Perfruere lento scelere, ne propera, dolor 1016. Encuentra placer asimismo en el sufrimiento de su esposo, cuando contempla el horrendo crimen, ME. Hac qua recusas, qua doles, ferrum exigam 1006. No es de extrañar pues la afirmación de G. LAWAL (1979), para quien una civilización que es capaz de crear una MEDEA está condenada a carecer de progreso e ilustración. En vano pues recurre JASÓN a la ayuda de quienes contemplan tal espectáculo:

*Quicumque regum cladibus fidus doles,
concurrere, ut ipsam sceleris auctorem horridi
capiamus. huc, huc, fortis armiferi cohors,
ME. 978-80*

Trabajo a destacar sobre la influencia del dolor en el comportamiento de MEDEA es el de W. PÖSTCHER (1977), quien defiende que la manera de actuar de la protagonista no tiene que ver con una inclinación natural hacia el mal, sino que se trata de una mera víctima de la pasión. Dolor en su significado estoico es sinónimo de malum, en el sentido de malas acciones, mala serían pues las pasiones a través de las cuales el amor se desboca. En esta línea se puede aludir a los versos de EURÍPIDES cuando MEDEA confiesa: "nikômai kakoîs" 1077. O. REGENBOGEN (1927) afirma que el dolor en su frenesí hace a todos los hombres semejantes o parecidos. Ello refleja un contraste con la MEDEA de EURÍPIDES, más dueña de sí misma, la de SENECA roza en la exageración, lo incontrolado, la locura, un espíritu lleno de angustia y tensión, rasgos que J. SHELTON (1979) atribuye al "manierismo" que caracteriza las obras del cordobés. Ese dolor da fuerza a un aislamiento que D. HENRY & B. WALKER (1967) han comparado con el de Hamlet.

Es la obra donde se emplea también en más ocasiones queror, no hace su presencia luctus, fleo sólo una vez, fletus otra, gemitus ninguna, planctus tampoco se deja ver, lacrimae sólo 4 veces. El llanto pues adquiere un papel secundario.

Animus impatiens:

Otra de las características que va a determinar la actuación de MEDEA es su carácter impatiens, su deseo de venganza la convierte en una mujer difícil de encaminar y aconsejar. Su único objetivo es saciar su resentimiento sin ningún tipo de paciencia. En los siguientes versos encontramos el conjunto de sentimientos que van a marcar gran parte de su actuación: dolor como impulso desenfrenado, questus como reproche ante el desdén, la falta de un paciente animo, y su incapacidad de vulnera perferre, como lo haría un sabio o un HÉRCULES. Las palabras que le dirige la NODRIZA son claras a este respecto:

*Sile, obsecro, questusque secreto abditos
manda dolori. graui quisquis vulnera
paciente et aequo mutus animo pertulit,*

*referre potuit: ira quae tegitur nocet;
 professa perdunt odia uindictae locum.
 ME. Levis est dolor, qui capere consilium potest.
 ME. 151-55.*

El CORO nos advierte de la cegera del amor, caecus est ignis stimulatus ira/ nec regi curat patiturue frenos 591-92. El afán de CREONTE es que aprenda a mostrarse sumisa, regium imperium pati/ aliquando discat 188-189. Ella por su parte amenaza al soberano con los sufrimientos que le conllevaría una guerra contra ella, bella si metuis pati/ utrumque regno pelle 274-76. JASON la describe como ferox est corde nec patiens iugi 442. Pero no puede guardar moderación quien está obsesionada por un deseo de venganza, regias egone ut faces/ inulta patiar? 398-99, y quien sólo piensa en aquello que tenga relación con la sangre y la violencia, assuesce, manus, stringere ferrum/ carosque pati posse cruores 809-10. La única ocasión en que MEDEA está dispuesta a mostrar resignación es en el momento en que busca el perdón de JASON, a cambio ella estaría dispuesta a soportar todo lo que fuese, e incluso así este dolor sería menor que el que merece, minora meritis patiar 465, pati significaría en ella algo contradictorio en su manera de actuar. O. REGENBOGEN (1927) habla del *Leidenspathos* de la protagonista griega frente a la *Aktionspathos* de la de SENECA. El carácter de MEDEA la empuja a la acción, es una parte de su propia vida y experiencia.

La queja:

La queja es la única salida que a la protagonista le queda ante la imposibilidad de recuperar a JASON, la nodriza nos describe su estado de ánimo, minatur aestuat queritur gemit 390 a la vez que le ruega que detenga sus lamentos, sile, obsecro, questusque secreto abditos/ manda dolori 150-151, CREONTE por su parte le exhorta a que vaya a quejarse a la Cólchide, CR. I. querere Colchis 197. La propia MEDEA es consciente desde un principio de lo inútil que resulta su actitud, Querelas uerbaque in cassum sero? 26. Ahora bien adquiere un matiz macabro cuando nos da a entender que no reprocha la brevedad del tiempo que se le ha dado para despedirse de sus hijos, pues éste le será suficiente para realizar su propósito, non queror tempus breue:/ multum patebit 421-23. Es decir con la queja entramos ya en un aspecto nuevo en el mundo de las tragedias, al contemplar a una mujer reclamando con convicción sus propios derechos. Esto es de suma importancia por la sencilla razón de que la protagonista deja en segundo plano el llanto, lacrimas, y la resignación, pati, para enfrentarse a un marido y a un tirano que quieren someterla al papel ordinario de la mujer en esa sociedad.

En este sentido G. BARTHOUIL (1981) nos habla de la "modernidad" de MEDEA como mujer, no sólo por lo que respecta a su carácter decidido y rebelde en lo moral y lo social, sino también porque se arroga el derecho de vida y muerte sobre sus propios hijos. EURÍPIDES del mismo modo abordó la problemática del sexo opuesto, fue él quien empezó a destacar su papel como un ser inteligente a tener en cuenta. SENECA sigue esta trayectoria pero, como afirma J. M. OLIVER (1969), se desentiende de estos aspectos. Sus personajes femeninos, más que inspirados en la problemática de la mujer del pueblo, parecen tomar como modelo aquellas funestas figuras del tipo de MESALINA o AGRIPINA, cuya personalidad arrolladora no tenía nada que ver con la de las antiguas matronas romanas. De ahí que la MEDEA de SENECA no necesite como la de Eurípides un personaje masculino que la proteja.

No es por lo tanto una tragedia en la que abunde el aspecto lacrimoso, no sabemos hasta qué punto las lágrimas de la protagonista son verdaderas o falsas, "se queja" ante

CREONTE de que éste no le da tiempo para dar un último adiós a sus hijos, ME. Parumne miserae temporis lacrimis negas? 293, desea verlos para derramar su llanto en regazo de éstos, in quorum sinu/ lacrimas profundam 542-43, incluso, cuando se dispone a cumplir su venganza, le embarga la duda y su rostro se inunda, quid, anime, titubas? ora quid lacrimae rigant 937. Como podemos observar, estas lacrimae no constituyen ni mucho menos un elemento esencial del drama, son, o una mera estratagema para quedarse a solas con sus hijos, o un sentimiento pasajero de un amor maternal, que en algún momento renace, pero que está completamente subyugado por un rencor mucho más poderoso. Sin embargo cuando se trata de un llanto más fuerte y verdadero, reflejo de una elevada indignación, se utiliza fletus:

*flammata facies, spiritum ex alto citat,
proclamat, oculos uberi fletu rigat,
renidet: omnis specimen affectus capit.*

ME.387-89

Del mismo modo al referirse al lamento de los jóvenes en el momento que los mate utiliza fleo, flentes, gementes - osculis pereant patris,/ periere matris 950-951. Se establece pues una división clara entre el llanto menos profundo expresado por lacrimae y el más sentido manifestado por fletus.

Más débil que ella, JASÓN no duda en llorar ante su futuro yerno para que perdone la vida a su mujer y la envíe al exilio, lacrimis meis euictus exilium dedit 491. MEDEA se da cuenta muy bien de esta debilidad de su marido y lo ataca en su talón de Aquiles, su descendencia (consuelo de sus preocupaciones, curis leuamen). Esta debilidad del marido de la hechicera es señalada por todos los críticos, así G. BARTHOUIL (1981) habla de "inversion des sexes", y lo califica de "féminin, infidèle, fragile, effrayé". Por otra parte C. BLITZEN (1976) afirma que el motivo de este carácter de JASÓN no es otro que hacer resaltar la irracionalidad de MEDEA, no olvidando tampoco el gusto romano por el "sensacionalismo".

Séneca hace con JASÓN la misma contraposición de caracteres que llevó a cabo con EGISTO y CLITEMNESTRA. Sin embargo la fuerza de MEDEA es más arrolladora, a diferencia de la tragedia griega, no aparece el personaje de EGEO prometiendo amparo a la protagonista una vez realizada su venganza. SÉNECA lo ha anulado en aras de una mayor independencia de quien es capaz de desafiar ella sola a todo un orden social y de traer el caos y la confusión a un reino dominado por hombres. Es verdad que trata de recuperar el amor de su marido, pero, una vez visto lo imposible de la empresa, no muestra las vacilaciones de la esposa de AGAMENÓN. No necesita el apoyo de ningún hombre ni presenta un aspecto tan lacrimoso como en EURÍPIDES. G. MAURACH (1966) acentúa el hecho de que la propia victoria de MEDEA se convierte en una derrota debido a su desenfrenada irracionalidad.

THYESTES

Es de destacar el escaso número de veces que se nos presenta lacrimae (3), planctus (1), gemo (4), gemitus (3), fleo (3), fletus (1), luctus (2), cura (3), aerumna (2), labor (2), fero (5), patior (7), patiens (2), laetus (7), felix (3), infelix (3), maeror (2), maestus (4), tristis (6), en ME. 5.

Dolor en ATREO tiene un significado afín al de MEDEA, como impulso de la venganza, SAT. Quonam ergo telo tantus utetur dolor?/ AT. Ipso Thyeste. SAT. Maius hoc ira est malum 258-59. Hay que recordar que TH. es la segunda tragedia en la que mayor número de ocasiones aparece ira (14), es decir nos encontramos con la misma mezcla de sentimientos que caracterizan a MEDEA. También ATREO quiere imaginar una venganza que supere lo conocido (en este caso la de la Procne), maius hoc aliquid dolor/ inueniat 274-75. La desmesura es una de las características de un resentimiento que carece de modus, AT. Nil quod doloris capiat assueti modum 255. Se crea un círculo vicioso por el que el fruto del dolor de ATREO es el sufrimiento de su hermano, perdideram scelus,/ nisi sic doleres 1097, su sadismo llega a considerar una frustración la venganza realizada, al pensar que TIESTES no era consciente de su acción en el momento en que estaba desgarrando a sus hijos, cecidit in cassum dolor:/ scidit ore natos impio, sed nesciens 1066-67. Pero su locura no se detiene aquí, está ansioso por observar los efectos de la aflicción en el rostro del padre engañado, uerba quae primus dolor/ effundat 904-05. Llega incluso a creer que el dolor de su hermano no es sino consecuencia de una venganza arrebatada, AT. Scio quid queraris: scelere praerepto doles 1104.

No es extraño que sea ésta una de las tragedias con ME. en la que destaca la ira, y precisamente como una de las características principales de ATREO. Nos encontramos pues con uno de los rasgos que más lo acercan a MEDEA. Y no podía faltar, como algo inherente a ATREO, un sentimiento íntimamente ligado a la ira, el odium, sustantivo de elevada frecuencia aquí como en ME..

Frente al de su hermano, el de TIESTES es un dolor muy diferente, se identifica con un sentimiento que atormenta el espíritu al modo de una enfermedad. Se mezcla con el miedo, dolor an metus est? 968, 943-44, con las lágrimas, quid flere iubet,/ nulla surgens dolor ex causa 943/44, con un placer efímero, dolor ac uoluptas/ inuicem cedunt; breuior uoluptas TH. 595-96, con la añoranza de sus hijos, adeste. uisis fugiet hic uobis dolor 1003. Su dolor se confunde con luctus, su alma le presagia señales de un duelo futuro, Mittit luctus signa futuri/ mens ante sui praesaga mali 957-58, y él llega a reconocer su locura por los pensamientos de muerte que atormentan su mente, Quos tibi luctus quosue tumultus/ fingis, demens? 961-62. Esta ambigüedad de sentimientos se refleja en el carácter maestus de TIESTES, del que él quiere desprenderse fugiat maeror, fugiat pauor 922, una tristeza cercana al abatimiento, vinculada al miedo y a una pobreza cuyo aspecto resulta lamentable, tristis egestas 924. Es decir contemplamos a un ser débil, lejos en parte del ideal del sabio, un hombre a quien su "triste" situación eventual provoca una aflicción interna que le resulta difícil de superar.

ATREO tiene esperanzas de que esta triste miseria y la dura fatiga hagan mella en un espíritu tan agobiado como el de TIESTES, illinc egestas tristis ac durus labor/ quamuis rigentem tot malis subigent uirum 303-304. Se nos insiste en la carga que suponen para éste sus desgracias, que el tiempo ha conseguido aligerar, SAT. Iam tempus illi fecit aerumnas leues 305, y que el perdón de su hermano ha colocado en buen lugar, iam uicta, iam mansueta et aerumnas fugis/ bene collocatas? esse iam miserum iuuat 426-27. Se nos presenta a un hombre completamente dominado por las circunstancias, para quien su estado de ánimo no depende de sí mismo, sino de la voluntad de los demás. A duras penas el tiempo ha conseguido aminorar su tristeza, tienen que ser su hermano y sus hijos, con diferentes objetivos, los que le impulsen a aceptar su nueva situación. El temor sin embargo se apodera de él y domina su conducta.

La única salida que le queda es la de la queja, a la que también quiere alejar, abeant questus, discede timor 882, en la que a su vez encuentra placer, libet infaustos mittere

questus 954, y que al final de la obra no deja de ser su única vía de escape, quas miser uoces dabo/ questusque quos? 1036-37. Su propio hermano le dice: AT. Scio quid queraris: scelere praerepto doles, identificando claramente la queja con el dolor. Dado su abatimiento, él mismo, al final de la obra, no mostraría ningún tipo de reproche si la noche siguiera su curso y no apareciese el día, nil, Titan, queror,/ si perseueras 1095-96. Muy diferente es el carácter de ATREO para quien esta lamentación resulta una pérdida inútil de tiempo, fasque omne ruptum questibus uanis agis/ iratus Atreus? 179-80. Mientras en TIESTES la ira va acompañada del temor, en ATREO no, es la diferencia entre un carácter activo al que impulsa un dolor desenfrenado, y otro pasivo al que doblega dicho sufrimiento.

Si no son muchas las ocasiones en las que se desemboca en el llanto en TH., si son significativas, todas ellas para caracterizarnos la psicología de TIESTES, a quien se nos presenta agobiado por un conjunto de sentimientos que le desgarran:

*imber uultu nolente cadit,
uenit in medias uoces gemitus.
Maeror lacrimas amat assuetas,
flendi miseris dira cupido est.
libet infaustos mittere questus,
libet et Tyrio saturas ostro
rumpere uestes, ululare libet.*

TH. 950-56.

Su disposición a las lágrimas es como un medio de expiación de sus antiguas faltas, y, ante la aparente bondad de su hermano, TIESTES trata de justificarse en actitud suplicante, lacrimis agendum est. supplicem primus uidet 517. Sin embargo el clima emocional sube cuando sabe que ha engullido a su propia descendencia, recurriéndose ahora a la expresión más amarga del llanto, negatur ensis? pectora inliso sonent/ contusa planctu -sustine, infelix, manum 1045-46.

Nuestro protagonista se encuentra inmerso en una encrucijada de caminos de la que no sabe cómo salir, es uno de los personajes dentro de las tragedias a los que más caracteriza la duda y el temor, lo que se refleja en términos como metus, timeo, timor, pavidus, dubius, dubito, miser, miseria, palabras que comparte en cierta manera con OE.. Junto con OE. (11 veces), TR. (11), es una de las tragedias en las que mayor número de ocasiones observamos metus (11). Timeo es aquí donde en proporción aparece más (21), TR. 19, OE. 17; timor 6, TR. 7; pavidus 4, HF. 5; ira 14, ME. 22; dubius 8, AG. 11, OE. 6, dubito en OE. 5, TH. 5; miser 16, TR. 21, ME. 10, miseria 3, ME. 2; odium, 7, HF. 9, PHA. 7.

No es de extrañar que cuando se nos hace referencia a TIESTES sea más propio el uso de pati, en expresiones tales como immane regnum est posse sine regno pati 470, en este mismo sentido se insiste en 921-31. Sin embargo nos encontramos ante una persona que no supo, en palabras de su hermano, guardar la medida en los momentos en los que le sonrió la fortuna, numquid secundis patitur in rebus modum 198. El coro al comienzo del V acto recuerda que dos de las características que todo hombre ha de mostrar ante las adversidades son la resignación, señalada por pati, y la fortaleza propia del que es capaz de (per)ferre:

*magnum, ingenti strage malorum
pressum fracti pondera regni
non inflexa cervice pati,
nec degenerem uictumque malis
rectum impositas ferre ruinas.*

TH. 929-33

Pati se utilizará en esta obra para hacer alusión a las víctimas de una verdadera tortura tanto física como psíquica. TÁNTALO, del mismo modo que TIESTES, debe poenas pati por su antiguo crimen, 86 y 94. Otro personaje atormentado es FINEO, al que se nos presenta como nec patiens morae 158, ante el acoso al que le someten la HARPIAS, en la misma situación encontramos a uno de los hijos de TIESTES en el momento del sacrificio, pati iussus moram/ inuitus ardet 771-72. TIESTES, ya antes de ser consciente de la situación, no puede aguantar el tormento que supone llevar dentro los cuerpos de sus hijos y deja escapar una amarga exclamación, sento impatiens onus/ meumque gemitu non meo pectus gemit 1000-1001. El propio sol retrocedería en su curso al contemplar un crimen tan grande, O Phoebe patiens, fugeris retro licet/ medioque raptum meriseris caelo diem 776-77. El CORO se preocupa por la dignidad del joven sacrificado en el momento de la muerte y pregunta al mensajero: Quo iuuenis animo, quo tulit uultu necem? 719 (nos viene a la mente la escena del sacrificio de POLIXENA y ASTIANACTE).

Se emplea pati en aquellos casos en los que se quiere señalar la desgracia que supone el deber arrostrar una pena o castigo, mientras el de ferre para aquellos en que se resalta la determinación a superar dicha situación incluso con nobleza. Sin embargo, cuando es ATREO el que nos habla de la obligación que tiene el pueblo de acatar el dominio y las resoluciones del soberano, utiliza ferre, tam ferre quam laudare, 207. Esto se comprende en la boca de quien piensa que leue est miseriae ferre, perferre est graue 307.

En un ambiente como éste la felicidad y la alegría no encuentran un lugar adecuado. Todos los ejemplos en los que aparece felix van referidos al estado de vida más próspero que en apariencia aguarda a TIESTES después de la reconciliación con su hermano, 445, 940, 975. Pero paradójicamente las tres ocasiones en que se utiliza infelix también van atribuidas a él, ya en la parte final de la obra, cuando comprende que la fortuna se le va trocando en funesta, 965, 1002, 1046.

Laetus se va a centrar en el sentimiento que, fingido o no, alude al regreso de TIESTES al palacio de su hermano, lauro fores/ laetae uirescant 54-55, alta pax urbi reuocata laetae est 576, ATREO le invita a que alegre tome la parte que le corresponde del mando, laetusque fraterni imperi/ capesse partem 526-27. TIESTES reconoce su cobardía y confiesa que en otro tiempo fue valeroso y alegre, fortis fui laetus 418. Quiere contagiarse de este gozo que se aparenta a su regreso, redeant uultus ad laeta boni 936, pero de nuevo le obstaculiza la incertidumbre que le mantiene en tensión:

*pelle ac miseri temporis omnes
dimitte notas;
redeant uultus ad laeta boni,*

*ueterem ex animo mitte Thyesten.
Proprium hoc miseros sequitur uitium,
numquam rebus credere laetis:*

TH. 935 y sts

Después de analizar el conjunto del léxico que caracteriza a uno y a otro personaje, cabe hacerse la pregunta sobre el mensaje de esta tragedia. Para autores como U. ALBINI (1987) los motivos que mueven a un personaje como ATREO son claros, "potere e odio costituiscono insieme la droga che lo eccita e che lo rende cieco". No cabe duda de que la ambición por el poder es notoria en él frente a un TIESTES, desengañado de los efectos perniciosos de éste. Sin embargo la cuestión del poder no es ni con mucho predominante en el drama, más bien constituye un pretexto, no se establece ninguna lucha por el gobierno, al contrario. En cuanto al odio, éste no es sino una consecuencia del resentimiento, dolor, fuente de todo tipo de acción desenfadada en las tragedias.

ATREO es un personaje funesto, terrible, sólo comparable a MEDEA. TIESTES, al igual que JASÓN, da la impresión de un ser pusilánime, predominado por el miedo, a expensas del destino, son dos espíritus pacientes, incapaces de ferre una empresa que requiera un esfuerzo. No es casual el paralelismo entre estos cuatro personajes, fruto de una clara intención dramática. REGENBOGEN (1927) señala que este afán por las escenas de violencia y sufrimiento se basa en una preocupación eminentemente estoica, como parte esencial de la vida humana, evidenciando una estrecha relación con la situación social y política del momento. Sigue señalando REGENBOGEN la preocupación de Séneca en sus diálogos por los más insanos instintos, el deseo de la muerte o el placer por el sufrimiento. Reconoce además la existencia de una sadistic voluptas en la provocación del dolor y de la muerte. ATREO sería el representante de esta sadística "voluptas", que se impone sobre su razonamiento.

Es curiosa la afirmación de J. P. POE (1969) de que "the passion for violence in Atreus is almost a **physical affection**", teniendo en cuenta la equiparación que hacen los estoicos entre apetito y emoción. Estos establecen la diferencia entre lo racional y lo irracional, no entre lo físico y espiritual. POE propone la ecuación: **emotion-apetite-impulse to fulfilment of the natural physical functions**. Habría pues un apetito animal en él inherente a la familia de TÁNTALO, de la que no se libraría TIESTES, cuyo carácter repulsivo a la hora de comer lo hace resaltar Séneca (780-81, 948, 909-11). Teniendo en cuenta que para los estoicos uno de los principios esenciales viene a ser el de la propia propia conservación, se comprende que en el ser humano sea incluso necesaria la violencia propia de un animal que trata de sobrevivir. Ese instinto natural de ATREO y su pasión estarían dentro de un impulso animal. Ahora bien, la tarea del sabio es saber superponerse a él y aquí radica la diferencia entre los dos protagonistas, mientras ATREO se ve subyugado por esa tendencia natural suya, TIESTES trata de luchar contra ella con miedo pero al fin y al cabo con esfuerzo.

La crueldad tan gratuita de Atreo tiene como objetivo advertirnos de las consecuencias que ese violento "apetito" puede tener para el ser humano, a la vez que nos señala el camino que debemos seguir (cf. O. GIGON. 1938). Hay que tener en cuenta que un soberano de tal talante puede estar muy fácilmente inspirado en otro real como NERÓN o CALÍGULA, lo que no vendría a ser sino un reflejo de una situación que para el escritor era tan real como la vida misma. Lo que es claro es la contraposición de caracteres de los dos hermanos, la maldad de uno sirve para realzar la indefensión del otro. Los campos semánticos están repartidos cuidadosamente con el objeto de distinguimos bien las conductas de cada uno. Ambos

protagonistas no hacen sino seguir los modelos y patrones de comportamiento que observamos en otros de las demás tragedias.

Sí es de destacar el gran número de versos, del conjunto de los 1112 que forman la tragedia, dedicados al prólogo y a las odas corales (424), y los 166 en boca del mensajero, lo que va en detrimento del carácter dramático de la obra. Por el contrario en los momentos finales el furor de TIESTES surge con igual o más fuerza que el de ATREO, desea claramente una venganza contra toda racionalidad, se muestra de nuevo rebelde fuera de cualquier conducta propia de un sabio. Es decir se iguala a ATREO, desea el caos y la destrucción de Micenas (1006-11) y de lo que le rodea, aspectos completamente contrarios al ideal de armonía defendido por los estoicos.

OEDIPUS

Obra que destaca por el abundante empleo de tristis, centrado, como en otras tragedias, en la descripción de ese ambiente tan siniestro del que gusta nuestro autor: la luz del sol 3, la tinieblas 45, augurios 102, 246, la fuente que sirve de escenario al sacrificio 545, la multitud de camino a los infiernos 128, los mismos infiernos 410, la vejez 657. A los seres animados en estos sacrificios se les añade maestus. Así se nos describe el rostro del sacerdote que se dispone a consultar el oráculo, squalente cultu maestus ingreditur senex 554. Como respuesta a la invocación del anciano, la turba de HECATE lanzó un ladrido y los valles resonaron lúgubrementemente, latrauit Hecates turba; ter ualles cauae/ sonuere maestum 569, con el mismo aspecto que cuando la misma HECATE acude a la llamada de MEDEA, facie maesta ME. 790.

Maestus pues se centra más en lo íntimo del personaje. Se aplicará al SOL, personificado como afligido 2, a la abatida muchedumbre que camina a los infiernos 128, al sacerdote de aspecto siniestro 554, a HECATE y su turba 569, y a los lamentos del criado que hace de mensajero 912. Para F. GIANCOTTI (1953) este escenario de misterio, de lo antinatural, de enfermedad, del mundo de más allá, lleva a dirigir nuestra atención sobre la fatalidad del destino. Es una de las tragedias en la que el campo de uno y otro adjetivo, tristis y maestus, se encuentra menos delimitado. Ello es debido a que el tema que se trata deja poco margen de diferenciación entre campos, al girar todo en torno al carácter funesto de la profecía y el destino. Es evidente que esta obra podría encuadrarse dentro de las que G. MÜLLER (1953) llama "tragedies of fate".

El tema del iratus homo, que quiere hacer recaer la ira sobre sus hijos y que prepara una venganza nueva y extraordinaria, se observa también en EDIPO, adoptando esta vez la comparación con un león enfurecido, ac mersus alte magnus exundat dolor/ secum ipse saeuus grande nescioquid parat 924-25. Lo irracional del dolor del protagonista se sigue reflejando cuando se nos habla de su rabidus dolor 1660. El propio EDIPO, antes de saber quién es el asesino, habla del sufrimiento que debe sobrevenir a quien haya matado a LAYO, thalamis pudendis doleat et prole impia 260. Trata de amenazar a FORBAS para que le hable sobre el niño que recogió: OE. Fatere, ne te cogat ad uerum dolor 852. Su marcha de Tebas supondrá la desaparición de todas las desgracias que han agobiado a la ciudad, Letum Luesque, Mors Labor Tabes Dolor 652.

Tenemos pues tres aspectos muy diferentes del dolor, el primero el que aflige a una ciudad entera, el segundo el que sirve de amenaza contra el supuesto asesino, y el tercero el que afecta a la razón de EDIPO y que le hace desvariar. Este último es el que entronca con la manera de actuar de los más típicos personajes senequianos.

Ahora bien el ambiente que domina en toda la tragedia es el marcado por el luctus, quin luctu in ipso luctus exoritur nouus 62. Luctus constituye también la característica que, según la narración de CREONTE, reflejan los seres de los infiernos, luctus auellens comam 592. Pero para que a los cielos tampoco falte este sufrimiento el sol extenderá asimismo sus luctuosos rayos sobre esta tierra de muerte 3. Parece que la tierra, el mundo subterráneo y los cielos se han contagiado del mismo duelo, como escenario apropiado para tanto sufrimiento.

Antes de experimentar ese dolor tan violento, EDIPO se ve obsesionado por diversas curae, Curas reuoluit animus et repetit metus 765. El CORO habla de la imposibilidad de cambiar lo que han tejido los dioses, non sollicitae possunt curae/ mutare rati stamina fusi 980-81.

Las preocupaciones de EDIPO se basan en el miedo a perturbar su situación de prosperidad, concutere felicem statum 833. Pero esa próspera situación se empieza a tambalear ante las noticias que le pueda traer CREONTE, ubi laeta duris mixta in ambiguo iacent 208. Además hay que tener en cuenta la propia naturaleza de la casa de CADMO, de la que se nos dice cuore semper laeta cognato domus 627, reflejo de la alegría de un linaje que goza en derramar sangre familiar. Podemos distinguir la misma tradición de crímenes que en TH.. En este sentido D. J. MASTRONADE (1970) extiende el sentido del fatalismo de la obra ampliándolo a la totalidad de la casa de CADMO, cuyos miembros, desde AGENOR hasta EDIPO, han sido víctimas de un cruel destino. Es curioso que frente a todo este ambiente de muerte y sangre Séneca escoja laetus y no otro adjetivo para referirse a la montaña del CITERON, Laetus Cithaeron pabulo semper nouo... 845. Podría ser una contraposición entre la fertilidad y alegría de la naturaleza, que siempre se renueva en su verdor, frente a la luctuosa indole del hombre que siempre se degenera en su furor.

En esta obra no contemplamos en modo alguno a un EDIPO patiens, su espíritu no se resigna, busca la verdad, indaga, se muestra activo y no para hasta descubrirla. Al habernos de su victoria sobre la ESFINGE manifiesta su orgullo, cruentos uatis infandae tuli/ rictus 93, como lo podría haber manifestado HÉRCULES. El destino, en boca de CREONTE, exigirá a EDIPO que siga soportando con fortaleza su suerte, tibi iam necesse est ferre fortunam tuam 681. Y por fin, cuando considera que se ha dado el castigo merecido, exclama: iam iusta feci, debitas poenas tuli 976. Incluso para cualquier tierra sería un duro trabajo el soportar la presencia de alguien que haya cometido un crimen de tal naturaleza, non hospitalis exulem tellus ferat 259.

Por lo que respecta a pati se emplea en otros contextos muy diferentes, como el referido a la profetisa que vaticina el oráculo 231, o a la ESFINGE, impatiens morae 99, al sacrificio de TIRESIAS y MANTO, 336-337, 343 (golpe que recibe la víctima). Como colofón a todo esto están las palabras del CORO, que por supuesto debe aleccionar a la resignación, y que deja depender todo de la voluntad de los dioses, quidquid patimur mortale genus,/ quidquid facimus uenit ex alto 983-84.

Estamos ante una obra que no destaca precisamente por la proliferación del campo del llanto. Por ejemplo sólo aparece una sola vez fleo, aplicado a EDIPO 954. Por su parte las lacrimae suelen acompañar al lamento por las bajas producidas a causa de la peste, 33, 59, 78, precisamente en los primeros versos de la obra, en el prólogo. El otro ejemplo en que aparece se refiere a EDIPO 956. También el campo de fleo va a estar relacionado con el campo de muerte en este prólogo, deflenda lacrimis funera 33, fletuque acerbo funera et questu carent 55, más adelante el propio EDIPO aludirá a su patria digna de lamento, flebili patriae 941. El llanto que muestra CREONTE antes de comunicar las revelaciones del oráculo está en conexión con este ambiente, etsi ipse uultus flebiles praefert notas 509. Pero no es sólo en el prólogo donde predomina un léxico de tipo lacrimoso. Cuando el mensajero narra el momento en el que EDIPO se saca los ojos, existe una proliferación de todo tipo de manifestaciones de dolor:

*cunctaris, anime? subitus en uultus grauat
profusus imber ac rigat fletu genas-
et flere satis est? hactenus fundent leuem
oculi liquorem? sedibus pulsi suis
lacrimas sequantur: hi maritales statim
fodiantur oculi.' Dixit atque ira furit:
ardent minaces igne truculento genae
oculique uix se sedibus retinent suis;
uiolentus audax uultus, iratus ferox
iamiam eruentis; gemit et dirum fremens
manus in ora torsit. at contra truces*

OE. 952-62.

La abundancia del llanto se expresa mediante imber 953, 978. Expresiones como ira furit 957, iratus ferox 960, plus quam satis est furit 970, entroncan con las oídas a los personajes más irracionales de las tragedias, como MEDEA y ATREO. Es decir el elemento irracional se va apoderando cada vez más de un alma que raya en la locura, se lo compara con un león fuera de sí, qualis.. insanit leo. Por supuesto la fuente de todo esta demencia sigue siendo el magnus dolor 924. Nuestro protagonista llega hasta el grito más desgarrado dirigido a todos los dioses, et uictor deos/ conclamat omnis: 'parcite en patriae, precor 974-75. Las lágrimas no son nada de lo que un hombre se deba avergonzar, HÉRCULES, momentos, antes de morir en la hoguera tampoco puede retenerlas. Sin embargo la medida por la que se mide al ser humano en los momentos difíciles la constituye el saber hasta dónde ese sufrimiento es capaz de enajenarlo, ahí radica la gran diferencia entre entre estos dos personajes.

La NATURALEZA y los seres que en ella habitan quieren acompañar al hombre en su gemido y competir con él. El desgarró interior de EDIPO se llega a equiparar al del león, animal del que se hace referencia a su gemitus 922, a su fremitus 150, 457, y que sintomáticamente será eliminado también de los campos de TEBAS por la peste. Se hace alusión asimismo en un ambiente lúgubre a los perros de ANFIÓN, Amphionios uhulasse canes 179, y, sin apartarnos de esta funesta atmósfera, oímos rugir terriblemente la cima del Parnaso, en el momento en que CREONTE parte a consultar el oráculo de Delfos, trucem fremitum dedit 227. La tierra no quiere quedarse atrás y hace notar su duelo, terra se retro dedit/ gemitque penitus 576-77. Se hace una descripción un tanto fuerte de los síntomas de la peste, intima creber uiscera quassat/ gemitus stridens 191-92. La víctima que está examinado MANTO presenta un aspecto que vaticina malos presagios, membra cum gemitu mouet/ rigore tremulo debiles artus

micant, 375-76. Sólomente una vez gemo equipara su sentido al de fleo, multo ante Thebae Laium amissum gemunt 665.

Questu aparece en boca de la propia YOCASTA, al exhortar a EDIPO a que deje de lado sus quejas inútiles y muestre fortaleza, Quid iuuat, coniunx, mala/ grauare questu? 81-82.

Podemos observar, en cuanto a los campos del llanto, que los verbos que propiamente implican lágrimas y queja van especialmente aludiendo a las personas, por su parte aquellos que indican además grito (fremo y gemo) van referidos a animales o a la naturaleza. Así la naturaleza en todo sus aspecto sirve de marco incomparablemente funesto para el espectáculo que se desarrolla.

A partir de todo este vocabulario se puede establecer un retrato psicológico de nuestro personaje. Para el propio ARISTOTELES había dos ejemplos del recto modo de conducta, el de EDIPO y el de TIESTES, pero muestra más admiración por la figura del "Edipo Rey" que por la de TIESTES. T. GOULD (1965) afirma sobre EDIPO que sólo el resultado de su automutilación fue realizado de acuerdo a su propia voluntad, no las demás acciones. Resalta la conexión entre su carácter y sus consecuencias, y en este sentido la historia de EDIPO sería la de un hombre que trata de escoger una virtuosa manera de actuar, pero que, por falta de información, ha llevado a cabo acciones que le han causado un enorme sufrimiento. Habría según PLATÓN un importante tipo de conocimiento, que sería el de la rectitud de nuestras metas. El destino de EDIPO, por el contrario, estaría completamente determinado por un claro fatalismo.

W. PÖTSCHER (1977) hace resaltar el carácter "neurótico" de EDIPO, de un hombre que no se deja llevar por la razón. Para M. C. ÁLVAREZ (1974), EDIPO en SENECA sería un Estoico, menos político que el de SÓFOCLES, determinado por un claro fatalismo filosófico, más preocupado por él que por su pueblo y que por sus hijos, por los que llega a mostrar cierta frialdad. Séneca se centraría más en el carácter de sus personajes en detrimento de la acción, estamos frente a una obra ante todo psicológica, donde se destaca el orgullo y la soberbia del soberano. Para M. MARCOVICH (1959), Séneca se ha centrado demasiado en el problema de la fatalidad para examinar la conducta del hombre ante ella.

Se ha hablado pues mucho del fatalismo de esta obra y no sin razón, proporcionalmente son TR. (25), HOE. (46) y OE. (22), los dramas en los que se siente una predilección mayor por el término fatum. La obsesión por el destino se hace patente a lo largo de toda la tragedia. Sin embargo no se trata de un ser estigmatizado por un fatalismo negativo, sino de un hombre que lucha contra el destino, por hacerle frente y por desentrañarlo. Así con todo, en su camino va sembrando la muerte como una MEDEA maléfica, aunque con una diferencia notable, mientras en MEDEA se vislumbra un espíritu impatiens, EDIPO deja traslucir un alma ferens, es decir una voluntad de arrostrar con más o menos valentía las desgracias que le envía el destino. Son pocas las oportunidades que se le ofrecen para mostrarse como un héroe, su victoria tiene que ser, al contrario que la de HÉRCULES, más psicológica que física. El único monstruo que debe doblegar es al tirano que lleva dentro, en bien de su pueblo y de su familia. Es el autodomínio y el sacrificio por la propia comunidad el que en estos momentos se le impone. Sin embargo en el culmen de su máxima locura se le podría dar más el calificativo de EDIPO furens, completamente fuera de sí.

En este sentido se acerca a HÉRCULES, a quien también se le agobia con innumerables trabajos. Pero si el Alcida tiene libertad para forjarse su destino, a EDIPO ya se le han cortado todos los caminos, se encuentra atrapado en dos callejones sin salida, el uno en el que le encierran los dioses, el otro el que le imponen sus propios miedos y vacilaciones. Porque además, éste es otro de los grandes problemas de EDIPO, sus dudas y temores, es la tragedia donde más veces hace su aparición metuo con 9, dubito 5. También destacan por su frecuencia metus 12 (TH. 11, TR. 21), timeo 17 (TR. 19, TH. 21), dubius 6 (AG. 11, TH. 8), saeuus 14 (HF. 17, TR. 15).

Es decir, contemplamos a un personaje mucho más humano que HÉRCULES, más cercano a nosotros. Incluso su deseo desenfrenado por la muerte es reflejo de esa cobardía e inseguridad para afrontar la propia existencia. HÉRCULES optará por seguir viviendo como medio de castigo a sus faltas, ya que la muerte le hubiera sido el camino más fácil, al final sale vencedor sobre sus trabajos y sobre la vida. EDIPO, por su parte, sale derrotado ante sus esfuerzos y ante la vida. La única solución que encuentra a sus problemas es la más irracional, la que supone un castigo que sobrepasa la propia virtud. Sin embargo al final sigue manteniendo la confianza en los dioses. Ese autocastigo lleva implícito además el alejamiento de toda sociedad. Parece que, como en OCTAVIA o IOLE, hay implícita una condena al contacto o relación con los hombres. No se establece un compromiso de EDIPO con los demás, que busca sólo consuelo en su propio yo, algo que está muy lejos de los ideales del sabio.

Otra dirección en el análisis de esta obra es su vertiente política de oposición al emperador, como apunta J. D. BISHOP (1978), NERÓN, al igual que EDIPO, tuvo relaciones con su madre, y fue del mismo modo responsable de su muerte, su perturbación mental provocaría la conjuración de PISÓN. Tanto NERÓN como EDIPO serían dos tiranos que trajeron consigo la muerte y cuyo derrocamiento era necesario. No cabe duda de que este pudo ser uno de los objetivos de SENECA, pero, si es verdad que EDIPO no se acerca en nobleza al de SÓFOCLES, tampoco se llega a rebajar hasta el carácter sórdido de NERÓN. En todo caso el hijo de Agripina sí podría haber aprendido aquí resignación y confianza en los dioses en los momentos difíciles.

PHOENISSAE

En esta tragedia dolor se sigue centrando en la figura de EDIPO, y ya desde un principio él mismo identifica el impulso de su diestra y sus fuerzas con su propio resentimiento, dextra, nunc toto impetu/ toto dolore, uiribus totis ueni 155-56. ANTIGONA le pide que aplaque esa violencia, mitte uiolentum impetum/ doloris 347-49, uictasque magno robore aerumnas doma 78, le recuerda que el valor no consiste en estar bajo los efectos del dolor y huir vencido por los males, non esse sub dolore nec uictum malis/ dare terga 292-92, sin poder imaginar la hija la causa de tanto sufrimiento, quid es/ quod te efferarit, quod nouos suffixerit/ stimulos dolori? 205-207. La actuación de ANTIGONA pues viene marcada por la cura, al tratar de alejar del soberano todo aquello con que éste se pueda dar la muerte, preocupación que le reprocha el propio EDIPO, quid ista tandem cura proficiet tua? 150. EDIPO desatiende por completo los consejos de ésta, y llegará a desear incluso la guerra civil entre sus dos hijos como medio de desbocar sus iras, tumet animus ira, feruet immensum dolor 352, es decir la

descendencia vuelve a constituir un instrumento de venganza. El carácter violento de su resentimiento viene marcado por vocablos como impetu, uiribus, efferarit, stimulos, tumet, ira, feruet, etc.

Pero no es sólo EDIPO al que le agobian las desdichas, también a YOCASTA, ya que, al amar a uno de sus dos hijos enfrentados, está amando irremediablemente al enemigo del otro, derat aerumnis meis,/ ut et hostem amarem 369-70. El hecho de que no se aplique dolor a los hijos de EDIPO, no hace sino centrar más la carga psicológica de la obra en el personaje principal, en detrimento de los demás. POLINICES sólo se limitará a lugere, a llorar la muerte de su hermano en el caso de que lo mate, 640-43. Tampoco se alude al dolor al mencionar a la esfinge, sino que se hace referencia a sus luctifica..... uerba 132, palabras luctuosas, más apropiadas a quien es causa de tantas muertes.

Pero, al parecer, una de las figuras que se nos muestra más resignada en la obra y por lo tanto en la que se centran los ejemplos de pator, va a ser la de POLINICES, de quien nos dice YOCASTA: qui tot labores totque perpassus mala 465. La propia madre le aconseja que siga en esta actitud paciente, patiare potius ipse quam facias scelus PHO. 494.. Se pregunta impotente qué hubiera tenido que soportar si hubiera sido él quien hubiera faltado a su palabra, quid paterer aliud, si fefellissem fidem? 588. Al final no deja de mostrar su rebeldía ante una situación injusta, evidenciando su disposición a hacer la guerra, arbitria thalami dura felicitis feram, ..? PHO. 596. Es decir encontramos una gradación en su comportamiento, a modo de un clímax, que va de una actitud pasiva, marcada por pati, a una más activa, más propia de ferre. Uno de los castigos más crueles que ha de soportar EDIPO va a ser precisamente el recuerdo de sus acciones pasadas, algo que, más que fortaleza, implica resignación, has quoque inuitum pati/ te coge poenas 263-64. A POLINICES por su parte le corroe por dentro que su hermano no sufra el castigo que se merece como un duro trabajo impuesto, Sceleris et fraudis suae/ poenas nefandus frater ut nullas ferat? 643-44.

Si POLINICES llega por propia decisión a la determinación de ferre, es ANTÍGONA la que ha de exhortar a su padre al esfuerzo que supone dicho verbo, peto aut ut iras, temporum haut ipsa mora/ fractas, remisso pectore ac placido feras 186-87. Sin embargo el soberano no deja de quejarse de lo funesto de su destino, fata quis tam tristia/ sortitus umquam? 243-44. Se pone también al adjetivo en relación con la guerra 472, 524-25. La familia de maestus no aparece en la obra, claro indicio de que se centra más la atención en el aspecto exterior que rodea a la desgracia que en el abatimiento que ésta pueda suponer. Es decir, importa más la crueldad de los dioses y del hado que el estado anímico del protagonista.

La utilización de felix o infelix se aplica a la relación materna de padres e hijos, dejando a un lado aspectos como la suerte que pueda correr un pueblo. Hay una maldición de lo que es el núcleo familiar, elemento más disgregador que unificador, fuente de todos los males. En PHO. proporcionalmente destaca infelix, que se centra de manera especial en EDIPO, infelix pater 230, o en YOCASTA, que llama afortunada a ÁGAVE, felix Agaue 363, ya que ella sólo mató a su hijo, sin llegar a cometer incesto. EDIPO no se queda atrás y alaba la suerte de aquellos a los que la fortuna dio madres como INO, quien, enloquecida por HERA, despenó a su dos descendientes MELICERTES y LEARCO, felices quibus/ fortuna melior tam bonas matres dedit 25-26. Sigue centrándose el infortunio en el tema de los hijos, YOCASTA sufre ya sólo por el hecho de verles enfrentados, sum infelix tamen/ quod paene uidi 535, pues el resultado de tal enfrentamiento no puede ser otro que la desdicha incluso del vencedor, uincere infelix cupis 640. Esta lucha no tiene otro objeto que recuperar la felicidad que supone el poder

y el lecho que le corresponde a POLINICES, arbitria thalami dura felicitis feram 596. Las bodas que éste celebró en sus destierro no se caracterizaron precisamente por la alegría, nec sacra laetas faces/ vitta reuinxit 508.

Para tratar de evitar la locura que se ha apoderado de los dos hermanos por la guerra y la del padre por suicidarse, tanto ANTÍGONA como YOCASTA recurrirán a las lágrimas como medio de persuasión. Se deja de un lado el lamento de EDIPO y la lucha de los dos hermanos adquiere mayor importancia. La fuerza que expresa fleo y su campo lo hacen el apropiado para este tipo de escenas, pues se utiliza en el momento y en el lugar adecuado. ANTÍGONA se servirá del llanto más amargo para disuadir a su padre de su empeño, Nata, quid genibus meis/ fles aduoluta? 306-07, a la vez que para convencer a sus hermanos de que abandonen las armas. Por un momento llega a creer que estas lágrimas han tenido su efecto, et ecce motos fletibus credas meis 418. YOCASTA se asemeja a las troyanas en su manifestación de duelo más desconsolado, mesándose los cabellos e inundando sus mejillas, irrigat fletu genas 441, más tarde dirige en vano sus lágrimas a POLINICES para que desista de su intención, ad te..., maternas feram, ...lacrimas 500-01. Ya desde un principio el mensajero nos hace alusión a los flebiles questus (387) de la reina, que no sirven de nada. A EDIPO por su parte, al arrancarse los ojos, no le queda ni siquiera el consuelo de las lágrimas, lacrimae supererant: has quoque eripui mihi 240.

Como podemos observar el campo de fle, domina de manera clara en las circunstancias claves, es decir en los contextos más dramáticos, trayéndonos a la mente cuadros escénicos propios de TR. Así la escena en la que YOCASTA busca convencer POLINICES de que no luche contra su hermano, y tratar así de salvar la vida de su hijo, la podemos comparar con la de ANDRÓMACA cuando se esfuerza por persuadir a ULISES para que no mate a ASTIANACTE.

Si en OE. fremo traía consigo la referencia a animales, a la cima del Parnaso o a la locura del propio EDIPO, aquí sigue manteniendo su funesto significado, cuando se aplica al sonido de las armas de los dos hermanos, Signa collatis micant/ uicina signis, clamor hostilis fremit 414-15. El mismo ambiente de muerte se respira en esta obra, en OE. era la peste la que lo causaba, aquí es la guerra.

HERCULES FURENS

Uno de los interrogantes que se plantea la crítica actual es el de cuál fue el mensaje que quiso darnos SENECA con esta tragedia. De entre las críticas más duras que se le han hecho al personaje, destaca la de D. HENRY & B. WALKER (1965), quien lo califican de "circus impressario", alguien lo suficientemente ridículo como para ir por el mundo lleno de orgullo exhibiendo un perro como Cerbero. Desde luego que ésta no fue la imagen que Séneca nos quiso transmitir, sino algo más profundo.

En este trabajo para el análisis del carácter del héroe nos hemos de basar exclusivamente en el léxico. Ante todo pasemos a analizar ese sentimiento que suele ser el motor de todo el corpus trágico senequiano, dolor. Estamos ante una obra un tanto particular que puede en parte conducir a engaño debido a su título. Se habla de la locura de HERCULES y sin embargo ya en el prólogo se hace referencia al saeuus dolor (28) de JUNO, dispuesta a

mover una guerra contra HÉRCULES. Versos más abajo se añade, Errorque et in se semper armatus Furor- / hoc hoc ministro noster utatur dolor 98-99, es decir, oímos por primera vez el término furor, pero como una característica de la diosa y no del mortal al que desea castigar. Por el contrario no se alude al dolor de HÉRCULES, al revés se le considera el único apoyo en el que el sufrimiento de ANFITRIÓN puede reposar, AM. Nihil rogamus: noster in tuto est dolor 1302, su mano servirá para ahuyetar las penas de su padre, pectori hanc (manum) aegro admouens/ pellant dolores 1320-21. Entra a jugar una parte muy importante en este sufrimiento de ANFITRIÓN el modum statuere, la medida que exige a Zeus a la hora de imponerle tan pesadas desdichas, iam statue tandem grauibis aerumnis modum/ finemque cladi 206-7. Su vejez no puede soportar la carga que se le echa sobre sus espaldas. Observamos en el anciano un personaje propenso a la muerte como medio de terminar sus días, cuya única esperanza se identifica con la supervivencia de su hijo, uiuax senectus? si piget luctus, habes/ mortem paratam - Pectus en telo indue 1027-28.

Pero el espectáculo que le espera en los infiernos, en caso de muerte, es verdaderamente tétrico, pues encontrará allí, según TESEO, todo aquello de lo que trata de huir, Metus Pauorque, Funus et frendens Dolor/ aterque Luctus sequitur et Morbus tremens 693-94. Otra contemplación desagradable es la del llanto de NIOBE por sus hijos, convertida ella en triste piedra, riget superbo Tantalus luctu parens/ maestusque Phrygio manat in Sipvlo lapis HF. 390-91.

Y no sólo no notamos en HÉRCULES el dolor que le impulsa a una acción tal, sino que incluso él es objeto del luctus, del lamento más profundo. ANFITRIÓN le quiere hacer ver que el crimen que ha cometido es de JUNO no suyo, Luctus est istic tuus/ crimen nouercae: casus hic culpa caret 1200-01. Estamos pues ante un héroe presentado más como víctima que como verdugo.

De todo esto deducimos que en gran parte la crítica que se ha hecho contra el protagonista de la obra es injusta. N. PRATT (1948) observa en él debilidad y exceso. Para C. ZINTZEN (1972) el Alcides sería "peligroso" debido a su enorme poder. E. PH. BARKER (1973) llega a calificar su actitud de "paranoic abnormality" y a él de neurótico. En esta dirección se mueve gran parte de los autores modernos, en la idea de que es la propia naturaleza del HÉRCULES la que lo impulsa hacia la violencia, pero se olvidan de que el tema principal de la obra es la venganza de JUNO, siendo todo lo demás una mera consecuencia de ello. Precisamente lo que mueve ese deseo de venganza es el resentimiento, dolor. No podemos partir por lo tanto desde un punto equivocado, no es un "overreacher" como lo describe W. H. OWEN 1968. Nos hallamos ante un semidios que ha de soportar un luctus, dolor por la muerte de su mujer y de sus hijos, como lo soportan las troyanas. Es, como éstas, esclavo de la ira de una diosa (JUNO favoreció también la caída de TROYA), representa el mismo peligro para JUNO que ASTIANACTE para ULISES y los griegos. El hijo de HÉCTOR querrá recuperar su reino, HÉRCULES, de acuerdo a su naturaleza divina, dirigirá sus esfuerzo a llegar hasta los cielos.

Por su parte la esposa del héroe muestra del mismo modo un odio exarcebado contra LICO, odio que no quiere compartir con nadie, odium tui, quod esse cum populo mihi/ commune doleo: pars quota ex isto mea est? 382-83. El dolor de MÉGARA no es sino una extensión del que provoca JUNO. Al final al coro no le queda nada más que invitar a la lamentación por los grandes sufrimientos que está soportando el héroe, plangent tantos arma dolores, 1121.

Entramos en otro de los aspectos que caracterizan a nuestro personaje, el del Hercules ferens, capaz de soportar cualquier tipo de labor o moles. Observando el paralelismo JUNO-HÉRCULES, MÉGARA-LICO. Mientras HÉRCULES se obstina en ferre, JUNO y LICO ponen todo su esfuerzo en hacer que éste se muestre resignado, queriendo dejar patente esta resignación mediante la utilización de pati. Del mismo modo también LICO exhorta a MÉGARA diciéndole et disce regum imperia ab Alcide pati 398, le hace ver que HÉRCULES no es más que un esclavo al servicio de un rey, cur ergo regi seruit et patitur iugum? 432. Insiste el tirano en que MÉGARA se muestre también sumisa y cumpla sus órdenes, facilis mea/ parumper aure uerba patienti excipe 360-61. Pero la naturaleza del Alcida es muy diferente a como nos la representa LICO. No se muestra precisamente resignado un mortal que obliga a la fuerza al propio CARONTE a que lo pase a la otra orilla, non passus ulla natus Alcmena moras/ ipso coactum nauitam conto domat 773-774.

No es un protagonista patiens que pierda su tiempo en la queja, se encamina directamente a matar a LICO sin más contemplaciones, cur diem questu tero?/ mactetur hostis 633-34. Pero en esto muestra también en parte su naturaleza divina y se equipara a JUNO quien, como en una dura competencia con aquél, tampoco quiere malgastar el tiempo con quejas, sed uetera sero querimur * * 19, ya que éstas no tienen comparación con las que proferirá en el caso de que HÉRCULES conquiste los cielos, leuia sed nimium queror/ caelo timendum est, regna ne summa occupet/ qui uicit ima 63-65. Esta absurda competencia entre JUNO y HÉRCULES hace que HENRY and WALKER (1965) afirmen que ambos pecan de exageración, la diferencia entre ellos estriba en que una es una "ridícula diosa" y el otro "un ridículo semidios" con aspiraciones a una completa divinidad. Será MÉGARA la que muestre un reproche más humano y comprensible en su lamento por la demora de su marido en regresar de los infiernos, y que da la impresión de haberse olvidado de ella, reditusque lentos nec mei memores querar? 298.

Debemos plantearnos la cuestión sobre ese Hercules ferens qui non moras patitur, es verdad que se nos puede presentar como alguien poco reflexivo y hasta cierto punto irracional, alguien que funciona como una "máquina de matar" y que un día pierde el control, provocando una matanza en su propia familia. En esa precipitación radicaría su falta de racionalidad y por lo tanto de control sobre uno mismo, lo que estaría en contradicción con el ideal del sabio (cf. KAUFMAN R. J. 1967). Si es verdad por una parte que el resentimiento de JUNO le provoca la locura, por otra es de notar cierta tendencia innata a basar su éxito en la fuerza. Es éste el punto débil del Alcida, A. ROSE (1979-80) afirma que el modelo de HÉRCULES hubiera sido un ejemplo negativo para el adoctrinamiento de NERÓN. Pero para nosotros su valor didáctico radicará no en esa tendencia que tenemos todos los hombres a basar nuestra conducta en el primer impulso irracional, sino en cómo somos capaces de reaccionar y de ser responsables de nuestras acciones.

Plénamente consciente de su crimen, a diferencia de LICO, no se resigna a vivir como un criminal, sino como alguien que ha soportado el trabajo más duro, el de la locura si uiuo, feci scelera; si morior, tuli 1279, prefiere morir como víctima a vivir con la conciencia de un verdugo. Los infiernos no se le presentan como el lugar de reposo adecuado tras la muerte, quod quisque fecit, patitur, auctorem scelus/ repetit suoque premitur exemplo nocens 735-36, ambiente donde HÉRCULES se vería obligado de una vez por todas a pati. Este conflicto interno del héroe entre su disposición a ferre y su incapacidad de pati constituye uno de los núcleos principales del drama, echándose de menos en determinados momentos un equilibrio, ese patienter ferre. El sabio ha de mostrar una moderación muy diferente a la de LICO, que utiliza la resignación para mantenerse en el poder a pesar de los odios de sus conciudadanos, ars prima

regni est posse in invidia pati 353. Esa falta de equilibrio interno y su tendencia a la precipitación hacen que tome una decisión tan apresurada como la de darse muerte. Contemplamos cómo el héroe sigue funcionando a base de primeros impulsos, propios de un luchador que sólo está acostumbrado a ferre.

Al final de toda esta agonía interna llega a la convicción de que la verdadera empresa que tiene que abordar es la de sobrellevar la vida sacrificándose por su padre, succumbe, uirtus, perfer imperium patris./ eat ad labores hic quoque Herculeos labor:/ uiuamus 1315-17. Será ahora necesaria toda la fortaleza del Alcida y toda su voluntad para soportar el terrible futuro que le espera tras ser consciente de su crimen, para lo que ANFITRIÓN no deja de darle ánimos, nunc Hercule opus est: perfer hanc molem mali 1239. Observamos cómo perferre uitam supone un esfuerzo mayor que el de ferre, y es aquí donde reside la verdadera clave de la obra, no en una alabanza de la muerte como se podría esperar de un estoico en momento de apuro, sino en una exhortación clara y rotunda a la vida con todas sus dificultades. Esta insistencia en el suicidio y en la opción vida/muerte, la considera J. M. RIST como una obsesión del propio SENECA, atípica entre los demás filósofos estoicos. Sin embargo El Alcida seguirá sometido, iussus, si bien voluntariamente a las órdenes de otra soberano, TESEO, subiectum tuis ... uinclis (1339-40).

HÉRCULES, al igual que todo hombre, hasta que llega a esa última etapa de sabiduría representa un peligro, de ahí los ataques que recibe de muchos críticos como J. D. BISHOP (1966), para quien el héroe ha violado el "ordo mundi" como un tirano y por lo tanto debe ser castigado. En el mismo sentido J. SHELTON (1975) añade que a su vuelta de los infiernos transtorna el orden del universo, enviando más tarde allí a su familia en su lugar (naturae reuersio). No podemos compartir sin embargo la opinión de G. K. GALINSKY (1972), quien no encuentra discontinuidad entre el HÉRCULES loco y el cuerdo, cuya obsesión estaría marcada por la ambición y el orgullo, o la de F. GIANCOTTI (1953) cuando alega que es su delirio de grandeza y poder el que le lleva a la locura.

Para comprender la actitud del héroe hemos de tener en cuenta el destino fatum, un elemento tan importante por ejemplo en OE.. HÉRCULES no se puede despojar de su ascendencia divina, lo que marcará de algún modo su manera de actuar, es en parte un dios, su propia naturaleza le impulsa al lugar que le es propio, los cielos. Las críticas negativas cometen el fallo de que sólo se centran en la parte humana del héroe. En cierta medida se muestra más soberbio un personaje como EDIPO, ya que sin tener tal ascendencia divina, aspira a la perfección, sin mostrar la más mínima compasión por las faltas que él mismo ha cometido. HÉRCULES admite su culpa y está dispuesto, como cualquier mortal a expiarla. Hay una mayor "catharsis" en esta obra que en la de OE., y una mayor cercanía a los problemas del hombre.

ANFITRIÓN no está dispuesto a vitam ferre ni a un aplazamiento de su muerte, disponiéndose a clavarse un puñal, non feram ulterius moram./ senile ferro pectus impresso induam 1.311. Será pues HÉRCULES quien al final muestre incluso más valentía que su padre, si él pudo soportar el sufrimiento que supuso el asesinato por sus propias manos de su familia, su padre podría mostrar la misma fortaleza. La posible pérdida de su hijo deja a ANFITRIÓN, como a HÉCUBA o ALCMENA, en un estado peor que la propia muerte, interviene pues la vejez como elemento que diferencia la opción ante la muerte. Esta etapa de la vida marcaría el momento en que ya se han soportado todos los trabajos y el hombre requiere de un descanso que le vendría con el fin de sus días.

Por otra parte la figura de MÉGARA se muestra digna de HÉRCULES, ya que ha sabido soportar hasta el final todas las vicisitudes de la vida, evidenciando sólo temor a la infidelidad que supone el matrimonio con que se le amenaza, pertuli intrepide omnia:/ thalamos tremesco; capta nunc uideor mihi 417-18. Ella no constituye una excepción al sufrimiento que en Tebas experimentaron otras mujeres como AGAVE, INO, NIOBE, YOCASTA, quienes no sólo fueron objeto de crímenes sino que también los cometieron, passas et ausas scelera 387.

Hemos analizado ya el grado de fortaleza con que los personajes principales acometen las funciones encomendadas, abordaremos ahora el espíritu con que éstas son realizadas. Para ello es de destacar la elevada frecuencia de aparición de *laetus*. Uno de los mayores méritos del héroe lo constituirá el afrontar sus trabajos con alegría, laetus imperia excipit 43 (Cf. HOE. 1610, 1676-77). Siendo ésta la actitud que más le elogia y que deben copiar y tratar de mantener todos los seres humanos ante la vida, dum fata sinunt, uiuite laeti 178. No cabe duda además del papel benefactor de quien suscita tal felicidad en su pueblo, manifestada en expresiones como laetam domum 210, Thebis laeta dies adest 875, laeto clamore 827, membra laetitia stupent 621. R. A. ANDERSON (1928) afirma que HÉRCULES se convierte en el símbolo de un "public service". Las tierras, al contrario que en OE., parecen acompañar este estado de ánimo, laetis terris 594. Ese ambiente de alegría en su esfuerzo que caracteriza al héroe hace que ponga demasiado celo en la realización de su trabajo y, en este sentido, el deseo de limpiar el mundo de monstruos como CERBERO no implica sino traer a su vez el desorden y el caos al orden establecido por los dioses. Por lo tanto Hercules laetus resulta más peligroso que el Hercules maestus, estado este último en el que se nos antoja más reflexivo. Nos topamos con un personaje de una psicología completamente opuesta a HIPÓLITO, representado como tristis, de aspecto grave y reflexivo.

Pero las manifestaciones en las que aparece *laetus* resultan esporádicas y momentáneas en la mayor parte de los casos, son como un mero espejismo de la realidad, si despertamos de este efímero sueño que supone la vuelta del héroe, nos encontramos con un mundo dominado, según ANFITRIÓN, por el crimen felix scelus 251, y, según LICO, por la locura, furor/ arma felix teneat, infelix paret 364. Tiranos como éste harán que la muerte llegue a ser deseable, miserum uetat perire, felicem iube 513. Sólo el hecho de que su hijo siga vivo hace que ANFITRIÓN se considere afortunado, a la vez que le da fuerzas para afrontar la vida, facere felicem potes 1305. Por lo tanto consideremos a felix como representante de un gozo más duradero que *laetus*, y en este sentido sólo aquel que haya recorrido el camino de una dichosa existencia, felicis aevi spatia 743, seguirá siendo dichoso para siempre en los alegres parajes del ELISIO, laeta felix nemoris Elysii loca 744, como sombra afortunada felices.... umbras 796. Por el contrario, de los infiernos, donde no moran estas sombras afortunadas, se nos dice: non praeuiri laeta facie germinant. Como se puede observar felix supone la condición de *laetus*, mientras que no al revés.

Ante ello cabe preguntarnos si el hombre ha de conformarse con la *laetitia*—o debe aspirar a algo más. De la actitud de HÉRCULES deducimos que ésta es necesaria para afrontar los avatares de la vida diaria, sin embargo nuestro objetivo no debe quedarse aquí, por lo que debemos tender a un felix status, meta por la que lucha nuestro héroe y que parece no llegar nunca. Esta situación de felicidad hace que la alegría reine en todas las casas, especialmente en aquellas que se conforman con poco, laeta suo paruo domus 161. Ello en parte contrasta con la actitud de HÉRCULES, ya que si es verdad que comparte muchas de las características del sabio, no es menos cierto que no se conforma con poco, los mismos dioses le tienen miedo. Si en parte no puede conseguir ese felix status, es porque aspira cada vez a más

de lo que le está permitido. Sólo lo podrá alcanzar en el momento de su muerte cuando sea recibido entre los dioses y se encuentre entre los felices deos.

Por otra parte es difícil que sea feliz una persona que basa su vida en el ejercicio de la fuerza, cuya práctica rechaza el propio SENECA, cogito mecum ... quam inbecilli animo sint quorum lacertos humerosque miramur (E.M. 80.2). El desarrollo de toda la obra muestra un esfuerzo constante por parte de ANFITRION y de TESEO por hacer entrar en razón a una masa de músculos obsesionada por la venganza. La fuerza sólo puede dar momentos de laetitia, pero la razón es la única que puede hacer a un hombre felix. Al final del drama el héroe razona y cambia de actitud. J. G. FITCH (1979), por su parte, señala que no hay un cambio significativo en la personalidad de HÉRCULES, ya que seguirá manteniendo una rigidez de carácter. Su único pensamiento, tras dar muerte a su mujer y a sus hijos, será el de tomar venganza del criminal. Las palabras dirigidas a TESEO y a su padre siguen denunciando precipitación, differte fletus 1175, differ amplexus, parens, / coniunxque differ 638, sin que salga de su boca ninguna expresión de compasión ante la muerte de su familia. Al final de la obra no intenta sino utilizar contra él mismo la fuerza que ha empleado contra los demás, tiene que ser su padre quien lo disuada. El razonamiento de FITCH y otros críticos es correcto en parte, ya que hay que tener en cuenta que el sabio, al intentar quitarse la vida en las circunstancias difíciles, no hace sino utilizar la violencia contra sí mismo. En nuestra opinión hay que dar más valor a la decisión de HÉRCULES de seguir viviendo por amor filial, lo que implicaría la victoria de la pietas sobre la virtus y la uis.

Después de todo lo dicho es fácil comprender que no sean precisamente las palabras del campo de las lágrimas las que se suelen aplicar a HÉRCULES, un héroe que, endurecido por la vida, se muestra incapaz de derramar lágrimas ante los cadáveres de sus hijos:

*quis uos per omnem, liberi, sparsos domum
deflere digne poterit? hic durus malis
lacrimare uultus nescit. huc arcum date,*

HF. 1227-29.

Estamos ante una de las tragedias que menos destaca por la utilización del campo de fle, y de lacrim, este último suele ir acompañando al primero a modo de especificación o concretización de lo que se ha dicho antes. Será precisamente la figura del Alcida la que muy a su pesar va ir causando el llanto, como consecuencia del dolor que provoca JUNO. Su demora hace que su ciudad sea digna de derramar por ella lágrimas ante las desgracias que la agobian, quis satis Thebas fleat? 258, y que su padre y su madre no dejen de lamentar su suerte, por más que TESEO trate de disuadirlos, Flebilem ex oculis fuga, / regina, uultum, tuque nato sospite / lacrimas cadentes reprime 640-42.

Pese a todo ello no contemplamos, como en HOE., a HÉRCULES derramando lágrimas, muestra una fortaleza superior a los que le rodean, incluso TESEO, que en un principio se muestra reacio, al final termina llorando y utilizando el llanto como medio de compadecer al héroe y hacerle cambiar de opinión, 1179, 1273-74. Por lo tanto podemos deducir que, igual que el sufrimiento (dolor) que encontramos en la obra es producto de la venganza de JUNO, el llanto es consecuencia de la actuación de ésta. Al privar a Tebas de HÉRCULES, lo que está haciendo la diosa es castigar indirectamente a la ciudad, sobre la que se proyecta parte de su odio. Pero paradójicamente la presencia del héroe resultará a la postre tan funesta como su presencia.

Otro lamento desgarrado es el de ORFEO y todo el orbe por la pérdida de su esposa:

*deflent Eumenides Threiciam nurum,
deflent et lacrimis difficiles dei,
et qui fronte nimis crimina tetrica
quaerunt ac ueteres excutiunt reos
flentes Eurydicen iuridici sedent.*

HF. 577-81.

Oímos cómo se nos dice que incluso los dioses, que raramente lloran, lamentan la pérdida de EURÍDICE, mostrándose incluso más sensibles que un HÉRCULES, incapaz de llorar la muerte de su hijos. ¿Pueden endurecer hasta tal punto al sabio las desgracias?. ORFEO, como el Alcida, desafía también la ley de los infiernos, su presa no es el perro CERBERO, sino su esposa, sus armas no son la fuerza, sino la música, su delito no es la violencia, sino un amor exagerado. Sin embargo los dioses se revelan implacables y castigan por igual una y otra actitud, sería un ejemplo de la imparcialidad de la justicia. No sabemos qué conducta es peor, si la de una vida como la de ORFEO, que sólo comete una falta de desobediencia al final de su esfuerzo labor, o la de un HÉRCULES que, tras una existencia llena de éstas, llega sin embargo al arrepentimiento o al sacrificio.

El coro sólo ve como única solución a la inocencia de HÉRCULES que siga en su locura, exhortando a que se profieran gemidos tan monstruosos que los escuche el éter, gemitus uastos audiat aether 1104. Pero un pecho agobiado por tan grandes males no puede ser herido por un golpe suave, y por lo tanto el mismo coro impele a los tres reinos a que lancen a la vez sus gritos de duelo, uno planctu tria regna sonent 1114, asimismo, en forma de clímax con respecto a los dos sintagmas anteriores, se invita a hacer acompañar esta aflicción con el estrépito de las armas, plangant tantos arma dolores 1121. Por lo que respecta a gemo, se va a centrar especialmente en animales como el búho luctifer bubo gemit, 687, o el león al que HÉRCULES ha vencido, pressus lacertis gemit Herculeis leo 225.

Hay que señalar en esta obra un gusto por lo tétrico y por lo lúgubre mayor que en HOE. Es una de las tragedias en las que más predomina tristis, y eso se debe en parte a la proliferación de este adjetivo en el pasaje dedicado a los infiernos, 566, 611, 691, 703, 836, 850, 857, presagios 688, y en lo referente a la muerte 1004, 1270. Por lo que se refiere a maestus, el adjetivo se centra, más que en ese ambiente fúnebre, en los seres que viven en él y que lo sufren, maestos manes 187, 648, maestus quisque 859, cuncta maerore horrida 705. Se aplica a un ámbito más personal, haciendo referencia a la familia de HÉRCULES, maesta Megara 202, frente a su aspecto externo, tristi obtentu 355, también acompaña a ANFITRION abatido por la locura de su hijo, uisus maeror hebetat 1043, a NÍOBE convertida en piedra y afligida por la pérdida de los suyos, maestus lapis 391.

Pero parece como si HÉRCULES, al salir de los infiernos, hubiera arrastrado con él ese escenario de muerte y duelo propios de este lugar, él no ha hecho sino traer los infiernos a la tierra. No cabe duda del carácter macabro de su acción, a la que ANFITRION califica de scelus nefandum, triste et aspectu horridum 1004, el propio HÉRCULES confesará su arrepentimiento ante su triste factum 1270. Al igual que, aunque no observamos llorando al Alcida, provoca el llanto, del mismo modo no lo contemplamos triste, pero provoca la tristeza. No se trata sino de otra de las venganzas indirectas de JUNO.

Si al camino que conduce a los infiernos se le califica de uia tristis 834, el que estamos obligados a recorrer diariamente en nuestra vida no deja de ser del mismo modo un iter triste laboris 1123. Es decir, la senda que nos lleva a ese felix status no dejará de estar plagada de dificultades, que, como nuestro héroe, tendremos que ir salvando día a día. El sabio deberá mostrarse siempre laetus dejando aparte el abatimiento maestus, por muy funesto (tristis) que resulte el camino que está recorriendo, el fin de todo ese sufrimiento es un felix status. Para ello sabrá patienter ferre, pero ante todo ferre y en casos extremos perferre con toda la fortaleza que pueda, sin perder el tiempo en la queja (questus) ni en el llanto (fletus), excepto en los momentos en el que éste dignifica al héroe.

3.2 APÉNDICE, LAS TRAGEDIAS "INCERTI AUCTORIS"

Dado que hemos establecido las conclusiones pertinentes en cada uno de los capítulos tratados, abordaremos de un modo más extenso dos puntos esenciales en lo que atañe a la autenticidad de la obra de Séneca, a saber, los referentes a las dudas que plantean los dramas de HOE. y OC. Y esto sólo nos será posible después de haber analizado minuciosamente el léxico que estamos tratando.

HERCULES OETAÆUS.

En este análisis de HOE. trataremos de exponer algunas ideas sobre la posible autenticidad o no de esta tragedia. Para ello es imprescindible compararla con las demás en aquellos puntos que sean más clarificadores.

Empezaremos por los pasajes en los que sea más claro el probable influjo de los otros dramas, intentando desgranar aquello que pueda ser más propio del supuesto autor. En principio abordaremos la escena en la que se nos describe el rencor de DEYANIRA, dentro de unos parámetros ya conocidos, y la compararemos con ME. 386-391. Es la nodriza quien se encarga de comunicarnos el estado anímico de su pupila.

*O quam cruentus feminas stimulat furor,
cum patuit una paelici et nuptae domus!
Scylla et Charybdis Sicula contorquens freta
minus est timenda, nulla non melior fera est.
Namque ut reluxit paelicis captae decus
et fulsit Iole qualis innubis dies
purisue clarum noctibus sidus micat,
stetit furenti similis ac toruum intuens
Herculea coniunx; feta ut Armenia iacens
sub rupe tigris hoste conspecto exilit
aut iussa thyrsus quatere conceptum ferens
Maenas Lyaeum dubia quo gressus agat
haesit parumper, tum per Herculeos lares
lymphata rapitur, tota uix satis est domus:
incurrit, errat, sistit, in uultus dolor
processit omnis, pectori paene intimo
nihil est relictum; fletus insequitur minas. 391
nec unus habitus durat aut uno furit
contenta uultu: nunc inardescunt genae,
pallor ruborem pellit et formas dolor
errat per omnes; queritur implorat gemit.
Sonuere postes ecce praecipiti gradu,
secreta mentis ore confuso exerit.*

HOE. 233-55

Cf. Fletus ME. 388, fera ME. effero ME. 385. Errat, dolor los encontramos del mismo modo en HOE. 253, variando la estructura en 706 con Errat tremor. No cabe duda de que si observamos el pasaje de ME. 380-396, en el que JASON describe el estado de ánimo de su esposa, y el de la NODRIZA de Deyanira 233-255, la concomitancias resultan sumamente claras. Son numerosos los campos semánticos y las ideas que se repiten con el mismo objetivo. Pero para la composición de esta parte no se ha tomado solamente este pasaje de ME., sino que también se deja observar la huella del CORO que se extiende desde el 849 al 878 de esta misma obra. Los paralelismos se basan, amén de la comparación de MEDEA con una tigresa, en palabras sueltas, Maenas 849, rapitur 851, así como en la adaptación de estructuras enteras:

....., *nunc inardescunt genae,*
pallor ruborem pellit et formas dolor
errat per omnes; queritur, implorat, gemit.
 HOE. 251-253.

La relación con los siguientes versos de ME. es patente:

Flagrant genae rubentes,
Pallor fugat ruborem.
Nullum uagante forma
seruat diu colorem.
 ME. 859-61.

La secuencia queritur, implorat, gemit es una mera modificación de la ya utilizada en TR. (615) sobre ANDRÓMACA, maeret, illacrimat, gemit, y de la de ME. 390, minatur, aestuat, quaeritur, gemit. La fiereza de la tigresa que defiende sus cachorros se cambia por la de la que se ve privada de ellos:

..... *feta ut Armenia iacens*
sub rupe tigris hoste conspecto exilit.
 ME. 241-42.

huc fert pedes et illuc,
ut tigris orba natis
cursu furente lustrat.
 ME. 862-865.

Aquí se podría hacer referencia del mismo modo a la desesperación de ANDRÓMACA por su hijo:

scrutare matrem: maeret, illacrimat, gemit;
sed huc et illuc anxios gressus refert,
 TR. 615-616.

Hay una adaptación también de la figura de la MÉNADE, a la que en HOE. se alude en forma de comparación:

*Aut iussa thyrsus quater conceptum ferens
Maenas Lyaeum dubia quo gressus agat,
haesit parumper, tum per Herculeos lares
lymphata rapitur,*

HOE. 243-246.

*Quonam cruenta maenas
praeceptis amore saeuo
rapitur?*

ME. 849-51

Si mientras en ME. el sustantivo ira se emplea hasta el abuso, en HOE. no aparece, siendo más frecuente dolor, con lo que ya se marca una diferencia muy importante entre los dos textos. En las palabras del coro se muestra una MEDEA más beligerante y decidida, frente a un JASÓN al que incluso oímos llorar:

*nihil est relictum; fletus insequitur minas.
nec unus habitus durat aut uno furit*

HOE. 249-50.

*proclamat, oculos uberi fletu rigat,
renidet: omnis specimen affectus capit.*

ME. 388-389.

En estos trímetros podemos observar un estilo rápido, yuxtapuesto y excesivamente dramático, en el que, con alguna excepción, el modo de escribir no varía notablemente. Este tipo de contaminación es una de las principales causas por las que se ha hablado tanto de la autenticidad del HOE.. La obra tiene a su favor que el ensamblamiento de los dos pasajes se ha hecho con habilidad, pero todavía queda en el aire la razón que lo motiva. Una característica que hablaría en detrimento de la adaptación vendría a ser la repetición de alguna estructura como Errat..... dolor 247, 252.

Siguiendo con las semejanzas entre estas dos obras, son de destacar estos versos y su correspondencia con los de ME.:

*NUNT. Quis iste furor est? DE. Quem meus coniunx docet.
NUNT. Quem nec nouerca potuit, hunc perimes uirum?
DE. Caelestis ira quos premit, miseros facit:
humana nullos. NUNT. Parce, miseranda, et time.
DE. Contempsit omnes ille qui mortem prius;
libet ire in enses. NUNT. Maior admissio tuus,
alumna, dolor est; culpa par odium exigit.
cur saeua modicis statuis? ut laesa es, dole.*

*DE. Leue esse credis paelicem nuptae malum?
quidquid dolorem pascit, hoc nimium puta.*

NUNT. Amorne clari fugit Alcidae tibi?

*DE. Non fugit, altrix, remanet et penitus sedet
fixus medullis, crede; sed magnus dolor*

iratus amor est. NUNT. Artibus magicis fere

HOE.439-52

El contexto de los versos de HOE. 445-446 varía con respecto al de ME. 397-78, pero el vocabulario viene a ser muy semejante.

Como podemos observar por estos ejemplos es clara la similitud del léxico de las dos obras, dejando constancia de que es MEDEA la que inspira el odio de DEYANIRA. Rápidamente nos viene a la mente la posible adaptación o refundición de un imitador. Toda esta escena gira en torno al amor mal correspondido. Un rasgo que es de señalar en ME., que no observamos en HOE., es la excesiva combinación del sustantivo amor con ira, (ME. 136, 866, 868, 938), en un mismo verso o versos seguidos, de tal modo que se llegan a equiparar a veces, hecho que se revela también en algún ejemplo de HOE. (452).

En los dos pasajes se termina haciendo referencia a la naturaleza y a los cielos. La fuerza dramática de los versos de HOE. es equiparable al de los de ME., y DEYANIRA muestra una indignación parecida, acentuada por la interrogación. No se puede achacar como debilidad al pasaje de HOE. el que la protagonista no esté al nivel del de MEDEA, ya que no sólo se toma como modelo a la hechicera, sino también a CLITEMNESTRA (AG. 239), cuyo amor conyugal la empuja a mantenerse fiel a su marido. Además el autor trata de dar a cada personaje un pathos y una psicología un tanto particular, lo que se frustraría en el caso de que hubiera habido una copia de personalidad. Es indudable la relación entre esta obra con las demás

*Par ille est superis cui pariter dies
et fortuna fuit; mortis habet uices
lente cum trahitur uita gementibus.*

HOE. 104-06

Por lo que respecta a par ille est, cf. AG. 608-9 audeque uitae ponere finem:/ par ille regi, par superis erit, estos versos vienen a decir además que, para aquellos que están sumidos en el llanto, la vida viene a equivaler a la muerte (cf. ME. 307, uitae mortisque uices), la cual, por más que se desea, se muestra esquiva, de donde se llega a la idea expresada en HOE. 111, numquam est ille miser cui facile est mori, que se complementa con lo manifestado en AG. 610 o quam miserum est nescire mori. Se nos afirma que sólo el que está dispuesto a dar la vida podrá librarse de ser una víctima en un naufragio:

*uitam qui poterit reddere protinus
solus non poterit naufragium pati.*

HOE. 117-18

En HF. 590 hallamos en la misma posición la utilización de possum, quae uinci potuit regia carmine./ haec uinci poterit regia uiribus. La palabra naufragium sólo nos aparece en HOE. 118, OC. 128, 602. La descripción del aliño personal no es exclusiva de HOE.:

*Nos turpis macies et lacrimae tenent
et crinis patrio puluere sordidus.*

HOE. 119-20

Cf. OE. 1060, Maciesque et atra Pestis et rabidus Dolor. Asimismo cf. TR. 85-86, per colla fluant maesta capilli/ tepido Troiae puluere turpes.

IOLE

Digna de comentar aparte es la escena de IOLE, debido a los numerosos ejemplos en los que el tema del dolor y el sufrimiento se nos aparece.

*nullum querimur commune malum
alio nostras fortuna uocat
lacrimas, alias flere ruinas
mea fata iubent.*

HOE. 177-80

Antes de todo hay que señalar la íntima relación de estos versos con la monodia de CASANDRA en AG. 664-693. La conexión entre ambas obras se deja ver claramente, Cf. TR. 142, Alio lacrimas flectite uestras, siendo además el llanto por las ruinas algo propio por ejemplo de TR. (41) y de AG. (669):

*Nec tu, quamuis dura uirago
patiens mali,
poteris tantas flere ruinas.*

AG. 668-69

Construcción en cierta manera parecida a la de HOE. 1422.

Si tomamos el verso 181 de HOE, Quae prima querar? quae summa gemam?, podemos observar claramente que se trata de una variación de otros como el de TR. 1058, quid prius referens gemam, giro del que ya hemos señalado su conexión con Homero y Virgilio. En el verso siguiente 182, pariter cunctae deflere iuuat, se adivinan ciertas reminiscencias de AG. 666, iuuat in medium deflere suos. El verso 185 de HOE., me uel Siphylum flebile saxum/ fingite, superi, no hace sino recoger la idea de AG. 377.

Ya hemos aludido además a la relación que suele establecer Séneca entre maestus y sonare (o compuestos), claramente visible en HOE.188/89, ubi maesta sonat Phaethontiadum/ silua sororum.

Son pues muchas las similitudes de esta parte con la de CASANDRA, de tal modo que se advierten ampliamente no sólo en los versos dedicados a IOLE, sino también en otros de HOE. Así en HOE. 197 leemos raptum coniunx Ceyca gemit, y en AG. 681-82 licet alciones Ceyca suum/ fluctu leuiter plangente sonent. El verso de HOE. 199, fugit uultus philomela suos, nos recuerda las palabras de HÉRCULES en HF. 1173-74, cur meos Theseus

fugit paterque uultus?, dos líneas más abajo nos encontramos en HOE. 201 cur mea, frente al cur meos del verso anterior. La escena que expresa el differte fletus de HF. 1175 coincidiría con la de HOE. 200 flebilis Atthis.

Volvamos a la influencia de la monodia de CASANDRA en AG., continuando con el fragmento de IOLE:

*patrioque sedens ales in agro
referam querulo murre casus
uolucrumque Iolen fama loquetur.*

HOE. 204-06

En AG. con la misma referencia al mito de FILOMELA y PROCNE podemos leer:

*Ityn in uarios modulata sonos,
non quae tectis Bistoniam ales
residens summis impia diri
furta mariti garrula narrat,
lugere tuam poterit digne
conquesta domum*

AG. 672-77

No se hace sino variar sintagmas como el de ales residens en sedens ales, asimismo querulo sustituye a garrula, loquetur a narrat:

*Quid uestra queror fata, parentes,
quos in tutum mors aequa tulit?*

HOE. 215-16

Cf. TR. 434 certe aequa mors est!. Observamos pues cómo Séneca contamina en parte el pasaje de CASANDRA, haciéndolo a su vez más extenso e incorporando ideas de otras tragedias. El coro, en respuesta al llanto de la joven, deja oír una frase muy típica y propia de SENECA:

*felix quisquis nouit famulum
regemque pati
uultusque suos uariare potest.
rapuit uires pondusque mali
casus animo qui tulit aequo.*

HOE. 228-32

Cf. ME. 534 iussa nec dominum pati/ iuncto ferebat terra seruitutium boue, HF. 398 disce regum imperia ab Alcide pati. Por otra parte llegan a ser numerosas las coincidencias de vocabulario con ME.151-52, grauia quisquis uulnera/ patiente et aequo mutus animo pertulit.

PHILOCTETES

Pasamos a comentar ahora el pasaje puesto en boca de FILOCTETES. En él se

adoptan de forma clara muchas palabras y estructuras, pero, a diferencia de los versos anteriores, ahora lo que se copia no se toma de ninguna parte en especial. Así empezamos por ejemplo con una manifestación comunitaria de duelo por la muerte del héroe:

*Ingemuit omnis turba nec lacrimas dolor
cuiquam remisit. mater in luctum furens
diduxit audum pectus atque utero tenus*

HOE. 1667-69:

Es evidente la relación de este trozo con el mismo de TR. a partir del verso 87 hasta el 96, donde se repiten vocablos como utero tenus, exert-, turba, planctus, y otros semejantes. El desorden de los cabellos y los golpes en señal de dolor no son tampoco privativos de HOE.:

*planctus immensas resonet per urbes
et comas nullo cohibente nodo.
femina exertos feriat lacertos*

HOE. 1545-47.

Cf. TR. 100 coma demissa est libera nodo, TR. 108 Rhoetea sonent litora plantu, TR. 87 paret exertos turba lacertos, TR. 117 ferit dextra lacertos. Pero ya en las siguientes líneas el autor consciente o inconscientemente cambia y toma a ME. como fuente de inspiración:

*'Deforme letum, mater, Herculeum facis,
compesce lacrimas' inquit, 'introrsus dolor
femineus abeat; Iuno cur laetum diem
te flente ducat? paelicis gaudet suae*

HOE. 1673-76

Cf. del mismo modo HOE. 1374 y 1832, ME. 42 pelle femineos metus/ et inhospitalem Caucasum mente indue. Es muy típica de Séneca la construcción con abeat en un sentido parecido al visto, ME. 900 abeat expulsus pudor, TH. 519 ex animo tumor/ erasus abeat, HOE. 1417 abeat excussus dolor, o HOE. 1403-04 AL. Ei mihi, sensus quoque/ excussit illi nimius impulsos dolor.

Pero no faltan estructuras enteras tomadas de HF., Et dirum fremens/ qualis per urbes duxit Argolicas canem HOE. 1679-1680; Dirum fremens se utiliza asimismo en OE. 961, mientras que en HF. 59 leemos atrum per urbes ducit Argolicas canem. Una expresión del tipo Quis sic triumphans laetus in curru stetit/ uictor?, HOE. 1681-84, puede tener su correlato en TR. 188, aut cum superbo uictor in curru stetit. En los siguientes versos observamos una concentración importante de términos relacionados con el sufrimiento:

*haesere lacrimae, cecidit impulsus dolor
nobis quoque ipsis, nemo periturum ingemit
iam flere pudor est: ipsa quam sexus iubet
maerere, siccis haesit Alcмене genis*

HOE. 1686-1689

Para cecidit cf. ME. 989, iam cecidit ira?, o TH. 1066 cecidit in cassum dolor.

Por un lado nos hallamos la estrecha relación entre gemo y fleo, por otro la no menos frecuente entre fleo y maestus, amén de la profunda utilización de iubeo en contextos similares. Para impulsus dolor cf. HOE. 1403-04.

DEYANIRA.

Por lo que respecta a ésta, llama la atención el elevado número de ocasiones en que se utiliza dolor:

*haec ira satis est. NUT. Pectoris sani parum,
alumna, questus comprime et flammās doma;
frena dolorem. coniugem ostende Herculis.*
HOE. 275-77

Exhortaciones parecidas las oímos en ME 381, AG. 224, HOE. 1674, OC. 88-89, HOE. 351-2, 308-10, TR. 582-83; Cf. HF. 973 y sts., infandos/ averte sensus; pectoris sani parum, tamen compesce dementem impetum, sobre doma cf. PHO 78, ME. 506. La relajación de la cólera de la protagonista nos la expone ella misma de la siguiente manera:

*iam cessat ira - quid miser langues dolor?
perdis furorem, coniugis sanctae fidem
mihi reddis iterum, quid vetas flammās ali?*
HOE. 309-10.

Cf. las palabras de ATREO 1097, perdideram scelus./ nisi sic doleres. Esta combinación de dolor y scelus se repite de nuevo en HOE. 330-31: DE. Maximum fieri scelus/ et ipsa fateor, sed dolor fieri iubet. Con una sintaxis aproximada MEDEA afirma de sus hijos: sunt innocentes, fateor: et frater fuit (936). La combinación observada de dos sentimientos tan complementarios como ira y dolor es la misma que impulsa a MEDEA, ME. 943-44. Si uno de los rasgos que definen a DEYANIRA es el del dolor, el que definirá mejor a JASÓN será el de pietas, ME 544 parere precibus cupere me fateor tuis:/ pietas uetat, donde, en lugar del iubet de HOE., se recurre a uetat.

Las palabras de ATREO en su deseo de venganza se asemejan a las de la esposa del Alcida, SAT. Maius hoc ira est malum./ AT. Fateor. TH. 259. Más cercana al ejemplo que nos ocupa está la afirmación de ATREO: fateor, immane est scelus./ sed occupatum: maius hoc aliquid dolor/ inueniat 273. Si DEYANIRA al referírsele a su crimen desea que éste sea maximum, ATREO hablará de maius o immane, determinaciones de cantidad parejas muy apropiadas al estado de ánimo de los personajes.

DEYANIRA se queja de que su marido, compadecido por IOLE, ama incluso las mismas desgracias de ésta:

*ipsas misericors forsan aerumnas amat;
hoc usitatum est Herculi: captas amat.*
HOE. 361-62.

Esta queja es la misma que profiere CLITEMNESTRA, cuando acusa al Atrida

de estar cautivo por el amor de una esclava, amore captae captus AG. 174. Llena de celos DEYANIRA admira el porte y la elegancia de su rival que no han conseguido aminorar nada sus desdichas:

*Uides ut altum famula non perdat decus?
cessere cultus penitus et paedor sedet;
tamen per ipsas fulget aerumnas decor
nihilque ab illa casus et fatum graue
nisi regna traxit.*

HOE. 391-395

Para paedor referido a la esclavitud cf. HF. 628, AG. 991, en cuanto a (re)fulgeo y decor TR. 1138-39, PHA. 657, 900, OC. 390. Las voces que en mayor número se nos presentan en esta obra, por lo que respecta al vocabulario que estamos analizando, son: fleo (junto con TR.), planctus (junto con TR.), plango, dolor, doleo, gemo, maereo.

DOLOR

Expresiones en las que concuerda con las demás tragedias son: magnus dolor 451-52, dentro de un carácter de máxima o sentencia cf. TR. 786, TR. 903-4, 1066, la unión del dolor y del resentimiento con la ira, al mismo tiempo que con cedo, HOE. 284, 451, la conexión de statuo con la medida en la actuación HOE. 445, en comparación con ME. 397, HF. 206-7.

Siguen sus coincidencias en expresiones como fateri cogo (1446-47) que comparte con OE. 851-52, y en cierta medida con TR. 578-80, en la estrecha equiparación entre dolor y furor, 1403-7, 284-85, 309-310, y su conexión asimismo con flamma 276-77, 308, 352, en la caracterización del saeuus dolor 1282 (cf. HF. 28), en cierto vínculo entre minae y dolor 266, que se deja ver también en ME. 390, OE. 923-24, en exhortaciones como vincere, vincite aerumnas meas 1331, variación del solitum flendi vincite morem TR. 96-97, en la unión de los verbos dolet y pudet 1207 (cf. AG. 162-63), amén de que dolor como motivación para scelus (330) es algo muy corriente en las tragedias.

Rasgos particulares vienen a ser la unión de impulsus con dolor HOE. 1686, y con el verbo (ex)quatio 1404, 1414, frente a PHO. 155 y 347, que prefiere impetum.

PATIOR:

Con doce ejemplos es de las tragedias en que más veces aparece, pero proporcionalmente hay otras que la doblan.

*felix quisquis nouit famulum
regem pati
uultusque suos uariare potest.*

HOE. 228-230

La utilización de patior sigue la norma general de las demás obras. Es el verbo

adecuado para la manifestación de la resignación de la mujer a todo tipo de sufrimientos o vejaciones, Auge. uim stupri passa excidit 367. Secuencias como ferrum pati se observan en HOE. 1628 y ME. 728, en ambos casos referidos al mundo de las plantas.

PERO

En cuanto a la frecuencia (con trece ejemplos) de fero, podemos decir lo mismo que se ha afirmado acerca de patior. Así minas ferre HOE. 49, 1380-81, comparte su aparición con TR. 252-54. Para más exactitud consúltese el análisis de este verbo.

TRISTIS

Es muy escasa la aparición de este adjetivo (4 veces). En lo referente a los *infiernos* hay coincidencias, cf. tristes deos en HOE. 1065 y HF. 611. Pero se dejan ver del mismo modo similitudes de sintagmas como dominum regni tristis ME. 11, con maesta nigri regna Iouis HOE. 1705, rerum maestus finis HF. 703, y con cuncta maerore horrida HF. 705. Por lo que respecta a las sombras, umbra tristis HOE. 937, su ambiente se mantiene dentro de lo normal en las demás obras. Al referirse a la muerte que se da el propio héroe, se la califica de triste..... officium 1486, con el mismo sentido que en las demás obras.

MAEST., MAER.

Son muy escasos los ejemplos en los que aparece este campo. Lo vemos entrando a formar parte de la tristeza de una comunidad entera, ut omnis Oeten maesta corripuit manus HOE. 1618, como ocurre en TR. La combinación del adjetivo con aqual (HOE. 1755-57) es corriente en las demás obras. La secuencia quid hoc mae (HOE. 1595-96, 1755) constituye una fórmula típica de transición senequiana, del mismo modo que la relación mae.-lug (HOE. 758 y sts), mae.-fle (HOE. 1061-65, 1686-89, 1836-37), y mae.-(re)sonare (188) referido a elementos de la naturaleza.

AERUMNAE

Con una frecuencia de nueve apariciones representa una proporción más que aceptable en la que se encuentran paralelismos en expresiones como aerumnas doma (HOE. 1374) con PHO. 78, portus aerumnis meis (HOE. 1021) con AG. 790, y plenum pectus aerumnis (HOE. 1000) con AG. 305.

LABOR

Muy elevado del mismo modo es el número de ocasiones en las que se nos muestra esta palabra (11).

FELIX

Se recurre a él quince veces. Las afirmaciones que se hacen aquí sobre la dicha y fortuna son la mismas que oímos en las otras obras: nec sibi felix pauper habetur, / nisi felices cecidisse uidet HOE. 673-74, felix quisquis nouit famulum / regemque pati HOE. 228-29.

Lo señalado sobre la juventud y la vejez, HOE. 641-43, 1821-22, se puede comparar con lo visto en AG. 928 o PHA. 451-54. O el concepto de la muerte que rehuye a los más desdichados, felices sequeris, mors, miseros fugis HOE. 121-22, no es privativo de esta tragedia, prima mors miseros fugit TR. 954, miserum uetat perire, felicem iube HF. 511-13, (cf. también HOE. 929-33). Construcciones particulares son: pro nimis felix, nimis 1803, o nimis felix, nimis 1778.

LAETUS

Sólo nos aparece el adjetivo siete veces, de las que laetus dies (HOE. 1187, 1675) tiene un aspecto funesto, de venganza parecido al de OC. 256. Se nos muestra a un HÉRCULES laetus 1609, 1683-84, del mismo modo que en HF. 42.

LLANTO Y QUEJA.

Podemos comparar muchas estructuras de esta tragedia con otras muy parecidas de las demás obras:

dirum fremens HOE. 1679, cf. OE. 961.

uenit in medias uoces gemitus TH. 951.

gemitus in medias preces/..... cecidit HOE. 796-97

ille deplorat queriturque fatum TR. 1026.

queritur, implorat, gemit HOE. 253

quid prius referens gemam TR. 1058.

quae prima querar? quae suumma gemam? HOE. 181.

Asimismo examínense la sucesión de lacrimas..... in tantis malis HOE. 1374-75, HF. 1179 y construcciones similares; La utilización del tema de ORFEO, HOE. 1091, HF. 577, o secuencias del tipo queritur implorat gemit HOE. 252-53, TR. 615, ME. 390, HOE. 1338; Construcciones como flentes, gementes HOE. 1275, ME. 950, y en cierta manera OC. 11-12.

El uso del verbo sono en conexión con gemo (HOE. 253-55, 803-803) y planctus (HOE. 1886, 1895, 1545) se revela como algo propio de nuestro autor, cf. AG. 681-82, del mismo modo que el paralelismo con TR. en la alternancia fleo-planctus, especialmente en lo que corresponde a los coros y su similitud en lo concerniente al llanto de la comunidad, siendo la relación entre fle-turba muy fuerte en estas dos tragedias. Construcciones como Quid me (te)... planctus (HOE. 1940-41), encuentran su parangón en PHA. 1156-58.

Variaciones como questus comprime HOE. 276, questus opprime TR. 517, inhibet lacrimas HOE. 1944, cohibete lacrimas AG. 659, parce lacrimis HOE. 1507, OC. 646. Semejanzas tan patentes como quid diem questu tero? HOE. 1774, y cur diem questu tero? HF. 633, flere ruinas HOE. 179, AG. 669, flexibile saxum HOE. 185, AG. 377. La utilización de querulus y su relación con el mundo de las aves HOE. 205. Correlaciones como iuuat in medium deflere suos AG. 666, y pariter cunctas deflere iuuat HOE. 182, flere uetare (iubere) HOE. 1835-36, TH. 942-43, OC. 67.

ESTRUCTURAS MENTALES, UN ARGUMENTO EN FAVOR DE LA AUTENTICIDAD.

Como se puede observar, mientras en unos contextos se evidencia un fenómeno claro de contaminación, lo cual ciertamente plantea dudas sobre la autenticidad del autor, en otros la influencia de las demás obras es más difícil de delimitar, lo que lleva a hacernos preguntas sobre si este influjo es intencionado o se debe al propio estilo del escritor. La respuesta es complicada, pero se debe considerar que, aunque puede llegar a resultar fácil imitar el modo de escribir de un gran autor, parece más complicado plagiar incluso las estructuras más íntimas, o *estructuras mentales*, que sin un estudio riguroso se convierte en algo arduo de llevar a cabo. En otras palabras, un imitador tendería a plasmar en su obra aquello que más sobresale del estilo de su modelo, es decir, frases de escenas particulares como sacrificios, el odio y la ira de los protagonistas, imprecaciones, descripciones de caracteres, exhortaciones, lo escalofriante o macabro, el sentido de la vergüenza, el pudor, la virtud, el deber, el amor, y un gran etc. El propio Séneca adapta versos de VIRGILIO, HORACIO Y OVIDIO, pero sin que se pierda su impronta, claramente visible en todo el texto. En este trabajo hemos intentado hacer un estudio comparativo con estos tres autores partiendo de un gran número de ejemplos, para mostrar la huella dejada en el cordobés. Sin embargo es de resaltar un hecho muy particular, y es que, exceptuando los ejemplos claramente imitados, en la demás tragedias de SENECA hay una diferencia considerable con estos tres poetas.

En lo referente a estas *estructuras mentales* se puede decir que es mucho más lo que une a esta obra con las demás que lo que la separa. Es bien cierto que parte de ellas pueden haber sido completamente asimiladas por el plagiario, dándoles un tinte puramente senequiano, pero hay otras que, para poderlas apreciar, precisan un estudio detallado a base de léxicos. Entre estas estructuras estaría por ejemplo la relación entre *maestus* y *fletus* o entre *maestus* y *sono* y compuestos, o la de este mismo verbo con otros campos del dolor. La utilización de *fleo* para el llanto en particular y de *placatus* para el general en TR. 78-sts. y en HOE. 1860-sts. puede tener parte de imitación (en el caso de que la obra no fuera auténtica) pero lo más probable es que sea fruto del estilo propio del autor, todo ello además (en el caso de HOE.) con reminiscencias de otras obras. Basten los siguientes versos en los que se mezclan un ejemplo de estructura mental y otro de clara adaptación:

*Quin per Taenarias fores
manes cum tacitos adit
maerentem feriens chelyn.
cantu Tartara flebili
et tristes Erebi deos
uicit nec timuit Stygis
iuratos superis lacus.*

HOE. 1061-1067

Nos encontramos con una clara acomodación de la estructura *iuratos superis lacus*, que podría proceder de TR. 391 *iuratos superis qui tetigit lacus, / usquam est* o de AG. 755 *iurata superis unda, te pariter precor*. Pero por otra parte advertimos una de las características más propias del estilo de Séneca, la relación entre *maestus* (*maerere*) y *fleo* (*fletus*),

flebilis), algo tan particular que es muy difícil de apreciarse e imitarse, a no ser que esto constituya de por sí parte de la estructura mental de un autor. En cuanto a cantu flebili cf. HOE. 130. En estos casos de "prestamos" de términos y sintagmas se suelen tomar aquellas escenas y expresiones que más resaltan y resultan a la vez más llamativas, tales como:

..... *quis per annorum uices
totoquē in aevo poterit aerumnas senex
referre tantas?*

HOE. 1422-24

Cf. ME. 291-92 et quidquid auida tot per annorum gradus/ abscondit aetas redde, o el de OC. 157 quis toto referre facinorum formas potest. Por lo que respecta a poterit? cf. HF. 1228, 1326, AG. 676. Otras semejanzas se evidencian en frases como:

*suppositus orbis, tam bene excideras, dolor!
cogis fateri -*

HOE. 1446-47.

Cf. PHA. quis me dolori reddit atque aestus graues/ reponit animo? quam bene excideram mihi! 589-90. La relación entre cogo y fateor se revela muy típica de Séneca, y podría en cierto modo identificarse como otra estructura mental.

Pero sin embargo por otra parte nos enfrentamos a otro tipo de construcciones muy pasajeras, de poco interés estilístico y poco llamativas, casi inapreciables, como la subrayada a continuación:

*nil querimur ultra: decurit hunc finem dari,
ne quis superstes Herculis uictor foret.*

HOE. 1497-80

Estos versos podrían haber sido rehechos según OE. 240-41.

*quod facere monitu caelitum iussus paro,
cineribus regis hoc decuit dari,
ne sancta quisquam sceptrum uiolaret dolo.*

OE. 239-241.

Pero no nos hallamos ante ningún pasaje digno de imitación, ni ante ninguna frase que merezca ser adaptada en su sintaxis, siendo lo más probable que sea una estructura mental, propia de una particular manera de ordenar un verso. Esto vendría reforzado por el hecho de su escasa aparición.

La socorrida frase properare ad manes con sus variantes no trasluciría sino diversas adaptaciones:

*quique sub plaustro patiuntur ursae,
dic ad aeternos properare manes*

HOE. 1524-25

Cf. HF. 187-88 nimum. Alcide, pectore forti/ properas maestos uisere manes,
Cf. HF. 868 omnis haec magnis uaga turba terris/ ibit ad manes.

Algo diferente lo constituiría el empleo de quin ipse (a), algo muy personal del propio Séneca:

*quin ipse, quamquam Iuppiter, credi meus
pater esse gaudet; parce iam lacrimis, parens:
superba matres inter Argolicas eris.*

HOE. 1504-08

Requiere cierta atención, al ser una secuencia dispersa y no muy frecuente, cf. HF. 392, ME. 441, OE. 57, AG. 410, TH. 990, por lo que la podríamos incluir dentro de la calificación de estructura mental. El sentido en el que se utiliza aquí superbo coincide con el de HF. 390.

DIVERSIDAD DE FUENTES

Otro argumento que puede jugar un papel importante en cuanto a la autenticidad viene a ser el de las fuentes. Es comprensible que, si a un autor le agrada un pasaje de otra obra, intente adaptarlo de una manera más o menos indirecta, modificando el modelo, cosa que aquí se hace. La adaptación es claramente visible en frases como gemitus in medias preces/ cecidit HOE. 796-97, muy cercana a uenit in medias uoces gemitus TH. 951.

Pero lo que resulta más difícil de comprender es que este mismo autor, para escribir un trozo adapte un verso de una obra, luego el siguiente verso lo tome de otra, en el siguiente se inspire en una diferente, y así sucesivamente, trabajo realmente laborioso, y más teniendo en cuenta la extensión de la tragedia que abordamos. Pondremos varios ejemplos:

*ita nulla saeuae terra concipiat feras
post me sepultum, nec meas unquam manus
imploret orbis, si qua nascantur mala
nascatur alius: undique infelix caput
mactate saxi, uincite aerumnas meas.
ingrate cessas orbis? excidimus tibi?*

HOE. 1327-32.

En estas palabras de HÉRCULES podemos encontrar parangón con otros versos, así en HF. 83 sublimis alias Luna concipiat feras, (cf. también HOE. 34), por lo que respecta a si qua nascantur cf. HOE. 998, 1992. Edipo dice en 872: congerite, ciues, saxa in infandum caput/ mactate telis: me petat ferro parens. En cuanto a excidimus tibi, cf. ME. 560 uadis oblitus mei/ et tot meorum facinorum? excidimus tibi?. El tipo de frase de vincite se puede leer también en TR. 97, solitum flendi uincite morem. Así pues para la elaboración de un solo verso se ha recurrido a las más diversas procedencias:

*succumbat: ingens Herculem accipiat rogas
sed ante mortem. Tu, genus Poeantium,
hoc triste nobis, iuuenis, officium appara:
Herculea totum flamma succendat diem.*

HOE. 1484-87

Cf. PHA. 1277 uos apparate regii flammam rogi, PHA. 1262 durate trepidae lugubri officio manus, ME. 680 et triste laeua comparans sacrum manu. Es difícil pensar que el imitador tuvo los tres ejemplos delante y se decidió por uno, resulta más lógico imaginar que es el propio estilo de Séneca el que, evitando repetir las frases anteriores, se limitó a variarlas, al igual que sucede en los siguientes versos:

*gemit: peractum est. membra complecti ultima,
o nate, liceat; spiritus fugiens meo
legatur ore.*

HOE. 1340

En peractum est estamos meramente ante un recurso propio a la hora de empezar un verso, como puede observarse asimismo en ME. 1019 bene est, peractum est, OE. 998 bene habet peractum est, AG. habet, peractum est, HOE. 1472 bene est, peractum est. La imagen del último abrazo se nos presenta también en ME. 552 liceat ultimum amplexum dare, en 848 ultimo amplexu ut fruar, y en TR. 761-63:

*AN. Breuem moram largire, dum officium parens
nato supremum reddo et amplexu ultimo
auidos dolores satio.*

Así pues sólo para componer el verso 1340 de HOE. se hubieran tenido que tomar varios, y los ejemplos no cesan, como cuando oímos a HÉRCULES aseverar que ni el CAUCASO le haría proferir un gemido, aunque lo ofreciera como presa a un ave voraz:

*HE. Si me catenis horridus uinctum suis
praeberet auidae Caucasus uolicri dapem,
Scythia gemente flebilis gemitus mihi
non excidisset;*

HOE.1377-80

En los momentos en que el Alcida desea la muerte tras matar a sus hijos exclama en HF. 1208 paretur uertice immenso ferar/ uolucresque pascens Caucasi abruptum latus/ nudumque siluis, y en HF. 756 afirma praeberet uolicri Tityos aeternas dapes. El matiz lúgubre del Cáucaso se refleja también en ME. 43, 710, y TH. 1048.

Líneas más abajo en HOE.1382, ALCMENA, ante la pérdida de su hijo, exclama Pindus incumbat mihi, mientras que TESEO lo hace ante la desdicha de Hipólito de un modo similar, grauisque tellus impio capiti incubet (PHA. 1280). Es decir en sólo unos versos cambiaríamos de manera radical de fuente de inspiración.

Un elemento un poco particular de HOE. son las numerosas *repeticiones* o *variaciones* sobre una misma idea, lo que constituye una de las causas de su extensión. La

imagen del sueño que se apodera de los miembros se nos reitera dos veces:

..... *ecce lassatus malis*
sopore fessas alligat uenas dolor
grauique anhelum pectus impulsu quatit.

HOE. 1412-15.

AL. *Compesce uoces, inclutum Alcidae genus*
miseræque fato similis Alcmenae nepos:
longus dolorem forsitan vincet sopor.

HOE. 1427-29.

De nuevo hallamos dos posibles concurrencias con estos versos, HF. 1079 sopor indomitos alliget artus, OE. 182 piger ignauos alligat artus,/ languor.

En la descripción del aspecto de una encina que servirá de leña para la pira de HÉRCULES hay elementos importados de otras tragedias:

stat vasta late quercus et Phoebum uetat
ultraque totos porrigit ramos nemus;
gemit illa multo uulnere impresso minax
frangitque cuneos, resilit incussus chalybs;
uolnusque ferrum patitur et rigidum est parum

HOE 1624-28

Este mismo árbol domina el escenario en que tendrá lugar el macabro sacrificio de los hijos de TIESTES, despectat alte quercus et vincit nemus (TH. 656.). No falta tampoco en el espeluznante ambiente donde el sacerdote de Delfos lleva a cabo su vaticinio:

Cupressus altis exerens siluis caput
uirente semper alligat trunco nemus,
curvosque tendit quercus et putres situ
anosa ramos:

OE. 532-35

Es posible que esta ambientación tan sugerente sea una adaptación, sin embargo la secuencia multo uulnere impresso tiene visas de ser una estructura mental propia del poeta si la comparamos con OE. y TH. 1057 ferro impresso, y HOE. 798 impressa..... bipenni, amén de que multo uulnere se utiliza también en PHA. 30, 1096.

Pero los símiles no se quedan aquí, por lo que respecta a ferrum patitur tenemos que ir a ME. 728, cuando se nos habla de las plantas que toma la hechicera para su conjuro, haec passa ferrum est. En cuanto a resilit incussus chalybs cf. AG. stipite incusso fregit insultans. Para la expresión del dolor del bosque cf. PH. 350 y HOE. 785. Resilio sólo se nos muestra dos veces en SENECA, aquí y en HOE. 154. Otro punto importante lo constituye la descripción de la agitación de ALCMENA:

..... *Sed quid hoc? maestam intuo
sinu gerentem reliquias magni Herculis,
crinemque iactans squalidum Alcmene gemit.*

HOE. 1755-1757

A diferencia de las otras tragedias, HOE. no utiliza al aludir al cabello el verbo soluo en estos contextos. La relación entre el cabello y squalid, se establece también en ME. 14, TR. 450, OE. 625. En cuanto a intuo + p. pre. cf. PHA. 424 intuo uenerantem/.... comitante, y OC. 728-29 uenientem intuo/ comitante.

También en el lamento por HÉRCULES hay interferencias con las demás obras:

*fletum meritis reddite tantis,
totus, totus, personet orbis.
Flet Alciden caerula Crete:*

HOE. 1872-74

Personet es la única vez que aparece en todo el corpus. La expresión totus orbis en nominativo (cf. TH. 180) es más frecuente en HOE. que en los otros dramas (1017-18, 1445, 1822, 1827). Para Toto orbe cf. HF. 40, 318, 660, 1255, PHO. 601, OC. 935, y para totus orbis TH. 181, HOE. 1017, 1446, 1822, 1827, 1860, 1873, OC. 26. Se dejan oír manifestaciones del llanto muy manidas ya en otras tragedias:

*iuga Parthenii Nemeaeque sonent
feriatque grauis Maenala planctus:*

HOE. 1885-86

Cf. TR. 65 ferite palmis pectora et planctus date, otra variación la puede constituir este fragmento:

*Date, Bistoniae, uerbera, matres
gelidusque sonet planctibus Hebrus?
flete Alciden, quod nos stabulis*

HOE. 1894-96

Líneas que encuentran su parangón en HF. 1118 date saeva fero uerbera tergo, donde del mismo modo se hace referencia al planctus, HF. 1121 plangant tantos arma dolores. Sin abandonar esta escena podemos seguir descubriendo equivalencias:

*flete ALciden, quod nos stabulis
nascitur infans
nec uestra greges uiscera carpunt.
Flet Antaeo libera tellus*

HOE. 1896-99

Cf. HOE. 1790 carpent greges/ mea membra diri.

*Vos quoque, mundi turbae citati,
flete herculeos, numina, casus:*

HOE. 1903-04

Cf. AG. 827, donde al hablársenos de Hércules se nos dice tibi concitatus substitit mundus. En el diálogo entre la sombra del héroe y su madre se nota también la impronta de los demás dramas:

*Unde sonus trepidas aures ferit?
unde meas inhibet lacrimas fragor?
agnosco agnosco uictum est chaos.*

HOE. 1944-46

Este tipo de construcción (unde + agnosco) se da también con quid, quis, quatenam, etc. en TH 1006, TR 504, PHA. 113, AG. 923, a la vez que nos topamos con expresiones parecidas: puppis et infernae uada tristia? HOE. 1949-50.

La victoria de HÉRCULES sobre los infiernos se recoge más de una vez, HF. 65, HF. 612., al mismo tiempo que la que obtiene sobre la noche en HF. 610, alusión parecida a la de ME. 9, noctis aeternae chaos, y HOE. 1704.

INTERPRETACIÓN

El principal problema que se puede plantear es el referido a las **estructuras mentales**, por el hecho de que resulta difícil distinguir entre lo que constituye una adaptación y lo que es algo propio e inherente al estilo del autor, sobre todo en aquellos ejemplos que presentan un escaso número de frecuencias. El que en trozos muy reducidos de versos se pueda alegar el influjo de varias obras podría deberse a su vez a diferentes razones, una que el imitador tuviera un conocimiento exacto de las obras, con un estudio a fondo, lo cual implicaría una composición muy minuciosa del texto, escogiendo aquellas frases más afortunadas del cordobés. Debido a que la alusión a estas estructuras en las distintas partes del corpus es casi continua, la elaboración de un drama tan largo requeriría gran cantidad de tiempo. Otra solución, quizá la más aceptable, sea la de la autoría del propio Séneca. Ello sin embargo implica la pregunta de por qué llega a contaminarse a sí mismo en algunas ocasiones.

¿Quiso quizá de esta manera hacer una obra culmen resumen de todas las anteriores?, es indudable que DEYANIRA toma rasgos de MEDEA y de ATREO, la influencia de HF. es clara sobre el propio héroe de HOE., lo mismo se puede decir de la evidente impronta de TR. y AG. en lo que concierne al llanto, OE. presta su caracterización en lo que respecta al dolor más desenfrenado y a las escenas del sacrificio (al igual que TH.), TIESTES (y TESEO a la muerte de su hijo) se acerca también en el sufrimiento a HÉRCULES, aunque no llega al desgarró de EDIPO.

Se ha hablado desde Leo de aquellas partes de la obra que serían verdaderas o falsas, alegando razones de estilo. Cada vez, por otra parte, se va reconociendo el valor literario de este drama. Quizá sea verdad que para apoyar teorías demasiado Farriesgadas se haya tratado de minusvalorar el modo de escribir y el vocabulario del HOE., juzgando así fragmentos más o

menos espúreos, según las dificultades de la crítica textual, ciertos versos que, si hubieran estado en cualquier otra tragedia (exceptuando claro está OC.), no hubieran planteado ningún problema. Pero hay que tener en cuenta ante todo que SÉNECA es un filósofo cuyos ensayos en el mundo de la poesía tuvieron más o menos aceptación. Es un filósofo enamorado de la épica de VIRGILIO, tanto es así que sus obras constituyen un híbrido de tragedia griega y épica romana, amén de la influencia de otros autores. Ese compromiso tan amplio lo lleva a desequilibrios internos a veces difíciles de salvar, sobre todo si, como acabamos de ver en HOE., tal compromiso se extiende también a la adaptación de sus propias obras. Su estilo deja que desear en algunos de los pasajes de ME., TH., TR., con versos poco afortunados, o con monólogos demasiado prolijos, caracterizados por una idea reiterativa, no es pues sólo el HOE. el que contiene desequilibrios de ese tipo.

Hay escenas en las que claramente se supera a sí mismo, es difícil que una obra de tales dimensiones salga perfecta, amén de que si fuese así no lo sería al gusto de todos. Por otra parte hay que tener en cuenta una característica que hemos señalado a lo largo de todo este estudio, las *excesivas reiteraciones* del propio SÉNECA sobre lo que él considera importante. No sólo es amante de la *ring composition*, sino que repite ideas claves como es propio de un filósofo cuya misión es adoctrinar, y no hay mejor manera llevar a cabo esta misión que haciendo hincapié en ciertos conceptos sobresalientes. El HOE. podría ser una "enciclopedia" resumen de lo más importante de las demás obras, cuyo contenido está por encima del estilo. Sucede lo mismo con sus escritos en prosa, no alcanzan el nivel de las de Cicerón, pero cumplen un papel importantísimo, en ellos se repite la misma "cantinela" aunque de diferentes formas a base de numerosos ejemplos. En esta obra se alargan de manera inusual los monólogos lo cual permite más espacio para la reflexión, que ejerce un dominio claro sobre el diálogo, con una opción clara por la interioridad más que por la acción.

El HOE. seguiría pues ese mismo procedimiento de análisis y ejemplificación, siendo quizá la tragedia que más se acerca a la prosa, es decir al Séneca filósofo. Nos extrañamos de su extensión, pero también alarga sin contemplación aquellas obras de la prosa que considera de más importancia. Además un supuesto imitador le hubiera dado una extensión parecida a la de las demás, por que alargar innecesariamente la obra pudiera haber creado suspicacias innecesarias. En este sentido la OC. es más dudosa que el HOE.

LA OCTAVIA.

Son bastantes los problemas que presenta esta tragedia, objeto de muchos comentarios. Por nuestra parte en este trabajo, lejos de postular alguna conclusión definitiva, nos limitaremos meramente a comentar su vocabulario, comparándolo con el de las demás tragedias en los campos semánticos abordados. Empezaremos por lo tanto con aquellas palabras que sobresalen de una manera especial. Lo primero que hay que observar es si se detecta alguna anomalía que constituya un hecho diferencial de la mencionada tragedia con respecto a las demás.

Así de entre todas la palabras cabe notar la elevada presencia del adjetivo tristis (20 veces), muy por encima de PHA. (12) o HF. (11). Sin embargo en su utilización no se advierten usos ajenos o especialmente particulares, sino todo lo contrario, los sustantivos a los que acompaña difieren poco de los que acompañan en los otros dramas, aludiendo a la muerte, los infiernos, la guerra, las sombras, el castigo, etc.. Lo único que se puede deducir de este excesivo uso de tristis es un aspecto más funesto y tétrico en el conjunto de la tragedia, lo cual es de comprender si tenemos en cuenta la excesiva referencia al campo de la muerte, acercándose de esta manera a HF., obra en la que aparece en contextos similares.

CONEXIÓN DE OC. CON TR. Y ME.

Es de resaltar la conexión de esta obra con TR. en muchos aspectos. Enumerando aquellos campos en los que las dos tragedias tienen una frecuencia más o menos similar observamos:

	OC.	TR.
maestus	9	10
laetus	6	7
luctus	13	12
dolor	14	11

Las coincidencias saltan a la vista, se trata de campos muy delimitados, maestus y su opuesto laetus por una parte, y por otra dos sustantivos que se complementan luctus y dolor. Por lo que respecta a maestus y a luctus, cabe resaltar que se utilizan en el mismo tipo de escenas, es decir, en aquellas en las que hay un lamento profundo por la muerte o el destino de los familiares más allegados, como ya hemos explicado anteriormente. OCTAVIA en algunas ocasiones no parece sino una más de las troyanas.

En cuanto a dolor, se establece una equiparación también con ME. (14) y HOE (30), teniendo en cuenta la extensión de ésta última. Mientras se mantiene una diferencia esencial de TR. con OC., ya que, mientras en la primera tragedia el tema del sufrimiento se mezcla de un modo claro con el del llanto, en OC. dolor se nos muestra más vengativo y funesto, en consonancia con el de MEDEA. El dolor de OCTAVIA entra dentro de ese furens

dolor, corriente en las tragedias, teñido de un claro deseo de venganza, en un perfecto equilibrio con luctus, al presentarse un número similar de ocasiones. Mientras dolor suele significar en la protagonista un paso hacia delante que le lleva a la acción (OC. 176), luctus va a revelar el estancamiento de la misma, el impedimento para que ese dolor llegue al nivel del de MEDEA, a la venganza. Ello es síntoma de una clara lucha interna, una "agonía" de su propio carácter entre su deseo de justicia y el reconocimiento de su propia debilidad. La falta de racionalidad de su sufrimiento e ira (OC. 51-54) se puede comparar a la de MEDEA (ME. 155), o la de CLITEMNESTRA (AG. 141-43). Su deseo de venganza y su odio son difíciles de ocultar (45-48), como lo son los de MEDEA (ME. 155). Su fuerza, uis, que mantiene viva su inquina hacia NERÓN (OC. 176), es la misma que mantiene la de MEDEA hacia JASÓN. Si el fuego caracteriza el sufrimiento de MEDEA, dolor accendit ME. 670-72, el de OCTAVIA se nos lo califica de ardens dolor OC. 543 (cf. AG. 251-53 sobre el dolor de Clitemnestra, o con HOE. 445-46, sobre el de Deyanira).

La equiparación de furio y dolor, OC. 361, se concreta más tarde en la imposibilidad de que la mente se rija correctamente cuando es dolor quien la domina OC. 51-52, algo parecido a lo que se nos dice en TR. 545. o en ME. 671-72. Si MEDEA, después de realizar su venganza, deja tras de sí en su carro alado el mundo de los hombres, OCTAVIA 916-19 (al igual que Iole en HOE. 108 sts.) desearía abandonar, si tuviera alas, esta sociedad en la que no se siente a gusto, lo que ya la separa claramente de TR. El paralelismo de estas dos obras es mayor si tenemos en cuenta que el deseo de revancha de AGRIPINA sobre su hijo, OC. 596-97, es parecido al de MEDEA sobre los suyos, 1019-20. No se puede pues negar esa ira interna de OCTAVIA que la acerca a MEDEA, característica que se acentúa más si observamos que son precisamente ME. y OC. las tragedias en las que mayor número de veces aparece ira (ME. 22 ocasiones, OC. 15).

ME. es uno de los textos con más temple de Séneca, donde el personaje presenta una solidez y fortaleza como pocos, su ánimo decidido, firme, resuelto a la acción la separa de otras más endebles y quebradizas. No es extraño que el escritor, fuera quien fuera, quisiera repetir matices de esta mujer en otros papeles (como en CLITEMNESTRA, DEYANIRA, ATREO, etc.). Y no se puede dudar según lo visto, que OCTAVIA debe a MEDEA mucho de su carácter. Si fue un discípulo el autor, éste admiraba claramente el espíritu de la hechicera. Ahora bien el problema es si pudo un seguidor de Séneca adaptar con tanta perfección esta figura, sin dejar una impronta más personal.

Aún más ¿pudo llegar a ser la imitación tan exacta como para que **coincidiesen casi perfectamente las frecuencias** anteriormente vistas con las de TR. o las de ME.?, ¿tan impregnado estaba el imitador del espíritu de su modelo?. Es claro por su parte que Séneca quiere seguir a Virgilio y Ovidio, pero varía razonablemente las estructuras. El autor de OC. las transforma del mismo modo, pero la personalidad de Séneca domina claramente por doquier.

EL MIEDO

Sin embargo existe una característica esencial que separa a esta obra de la de ME., el miedo (OC 65-67, 122-24), que al final de todo es el que determina la manera de actuar de la protagonista. Podemos del mismo modo hacer alusión a TH. en donde se nos da claramente la dicotomía entre dos actuaciones muy bien diferenciadas. Por una parte la de

ATREO, cuyo dolor constituye una fuerza que le hace actuar, 255, 258, 274, 1066, es en parte el mismo sentimiento que inspira a MEDEA y que vemos relucir en los ojos de OCTAVIA. Por otra parte una mezcla de sufrimiento y miedo, que asimismo tiene aturdida la razón de TIESTES, dolor an metus est? (TH. 968.), él sabe desde un principio que debe poner fin a esa debilidad, timori quem statuam modum? 483.

Hay que observar que TR. (con 21 frecuencias), OC. (17), OE. (11) y TH. (11), son las obras en la que mayor número de ocasiones aparece metus. Por lo que respecta a timor disponemos de las siguientes apariciones OC. (10), TR. (7), TH. (6), y en cuanto a timeo HO. (35), TH. (21), TR. (19), OE. (17), curiosamente OC. (3), con el menor porcentaje de todos.

De todo lo dicho anteriormente se deduce que el autor actúa trasplantando caracteres de unas obras a otras, contaminándolos y haciéndolos estereotipos ante situaciones parecidas. Según admiten los críticos, TR. ME. y TH. son las tragedias más conseguidas, donde se entabla de verdad una lucha de personalidades y donde el drama se desencadena con más fuerza. En ellas se pueden descubrir reminiscencias de ese antiguo espíritu de la tragedia griega. No es extraño pues que el autor de OC. se sirva las pasiones que encierran estas obras para elaborar otra en la que se debata el conflicto entre el poder (NERÓN) y los que tienen que sufrir sus arbitrariedades. Si es verdaderamente un imitador de Séneca el responsable de esta obra, fue él el que tuvo que crear una síntesis de todo lo que el cordobés quiso comunicar con sus obras, no sólo en la sintaxis, sino también en las ideas. Supo describir a OCTAVIA como deseosa de venganza, de ira, sentimientos que compartiría con la protagonista el espectador (o lector), pero lo que no podía es igualar por entero su personalidad a la de una mujer que termina matando a sus hijos. Necesitaba un modelo a quien todos contemplasen como víctima, que fuese objeto de la injusticia del poder, y en este papel encajará perfectamente TIESTES.

En ella ese luctus interno da lugar a un dolor manifestado en la ira. Pero estos tres pasos se quedan ahí, por momentos advertimos destellos de una reacción (276) de valentía, que quiere sobreponerse a las circunstancias y plasmarse en algo concreto. Pero su actitud nos recuerda la de la monodia de TIESTES, donde su estado de ánimo sube y baja de un modo inconstante. Se deja pues ver en ella esa indecisión y miedo propios de TIESTES y EDIPO. Esta relación entre las TROYANAS, MEDEA y OCTAVIA se enmarca dentro de una preocupación por el mundo femenino que ya observamos en Eurípides. Así pues tenemos ante nosotros un carácter híbrido que responde a una intención bastante clara. En este sentido por lo tanto no encontramos ningún punto que separe esta tragedia de las demás.

FRECUENCIAS

<u>Obra</u>	<u>Elementos comunes</u>
OC. ME.	dolor, ira, patior
OC. TR.	maeror, luctus, dolor
OC. TR. OE.	metus, metuo
OC. TR. TH. OE.	timor
OC. HF. PHA.	tristis (infiernos, sombras)
OC. HF. PHA.	furor.
OC. HF. TR. AG.	laetus

No se puede olvidar ese deleite de OC. por el excesivo uso de tristis en lo referente al mundo de los infiernos, de la muerte y de las sombras, algo que es muy particular del mismo modo tanto en HF. como en OE., y que no desaparece en el conjunto de las demás obras. Así pues sería un error muy grande el fijarnos sólo en la mayor o menor proporción de una palabra (tal es el caso de tristis). Más bien el estudio debe ir encaminado a observar si esta desproporción va acompañada de un uso diferente en diversos contextos, cosa que no se observa en OC..

TRAGEDIAS DE DESTINO Y DE PASIÓN

Dado el carácter híbrido de esta obra, podemos decir que se trata de una tragedia mezcla de las denominadas de destino y de pasión, con un predominio del primero sobre el segundo, ya que es claro que la fatalidad se cierne sobre la protagonista de una manera inexorable. El Fatum determina en gran manera las actuaciones de sus personajes en HOE. con 46 apariciones de este término, cf. TR. 25, OE. 22, OC. 15, AG. 12.

TRISTIS

En cuanto a calificaciones especiales, encontramos la referencia a umbra tristis OC. 115, 170, 958, presente también en HOE. 937. El calificativo de la *muerte* como triste sólo se halla en OC. 101, 351, 507. El grupo tristis poena asimismo constituye algo particular de esta obra 659-60, 979, 811. La atribución de este adjetivo al mundo de las *tinieblas* la comparte con OE. 1-4, 44-45, y TH. 105-08, y su alusión a las *Furias* 23, 913, la vemos del mismo modo en AG. 81-83. El hecho de que se den algunos casos particulares en OC. no quiere decir nada, ya que por ejemplo también sólo en TH. aparece dos veces tristis egestas. En lo referente umbra y el tema de la muerte, cabe decir que tristis se aplica a sinónimos de estas palabras en las demás tragedias.

MAESTUS

No se sale de su uso normal en el corpus, no sólo en su aplicación al sustantivo turba 719, que comparte con TR., sino también a la relación luctus-maestus, que con TR. se muestra de un modo sobresaliente. No queda atrás tampoco en lo concerniente a la conexión fleo-maestus, muy abundante en OC., más que en cualquier otra obra, seguida de HOE. (1689, 1837, 1063), TH. (952-53), TR. (75-78), PHA. (1146).

LUCTUS

Se observa en OC. un uso más extenso que en las otras tragedias del pronombre personal mihi, al mismo tiempo que OC. mantiene un vínculo con TR. en el elevado uso del adjetivo posesivo referido a este sustantivo. Lo que nos revela el fuerte carácter personal que adquiere el duelo en esta dos obras. La enumeración de desdichas en la que entra luctus se puede observar también en OE. 652.

Hecho singular es que, mientras en las demás tragedias se establece la relación flamma-dolor TR. 582-83, HOE. 276-77, 351-52, 308-10, AG. 132-33, en OC. destaca la conexión ignis-luctus 832-33, claro está solamente en una ocasión. Por otra parte frente a la pareja doleo-pudeo en AG. 162, OE. 260, HOE 1209, en OC. 641-43 leemos pudor luctusque. Ahora bien estas particularidades se deben a la naturaleza de la propia obra, ya que en ella hay un gran predominio de luctus, ligado al lamento por la pérdida de la propia familia.

DEFLEO (carácter individual)

Es claro el predominio de este verbo en OC. cuyos complementos tienen un carácter fuertemente personal, mea..... deflere mala 914-15, naufragia deflevi mea 602; en AG. oímos deflere suos 666, y en TH. liberos deflet suos 58. Por otra parte el digne deflere (914-15) se puede ver de manera parecida en HF. 1228. Sin embargo en OC. se amplía todavía más el uso del pronombre personal mihi (10, 68, 167). Personaje de una fuerte individualidad y egocentrismo, lejos de esa solidaridad que observamos en TR., denuncia una excesiva concentración en su propio mundo. Se evidencia una separación real de la protagonista con su pueblo, aunque éste la apoye contra el tirano. Su preocupación no se centra en sus súbditos, sino en su familia.

En cierta manera nos trae a la memoria las palabras de CASANDRA al CORO, Cohibete lacrimas..... aerumnarum meae socium recusant. Cladibus questus meis/ remouete: ... 659-63. De otro modo y con otro fin OCTAVIA se dirige al CORO: Parcite lacrimis..... 646. Hay que tener en cuenta que CASANDRA es la más individual de todas las troyanas y la más dichosa al verse excluida del sorteo. No se nos muestra en OC. un personaje del que podamos sacar importantes lecciones. En TR. el dolor y el sufrimiento une a los protagonistas con el CORO, en OC. este mismo dolor los une y separa a la vez. OCTAVIA quiera huir de esa sociedad, salirse de ella, se aísla. El pueblo romano la apoya, pero la historia nos enseña que el apoyo del vulgo ha sido siempre efímero.

PATIOR

Única tragedia en la que tenemos expresiones tan particulares como ira patiens 821, al referirse a NERÓN, o patiens irae al mencionar a CUPIDO. Otra particularidad es el uso del seruitium patere 302, frente al seruitium ferre TR. 908, PHA. 612, aunque concuerde con las demás en frases como pati moram 365. Frente a las otras tragedias, se hace un mayor hincapié en el sufrimiento de la mujer, 301 sts., 938 sts., incluso de la propia JUNO 201.

En OC. se desea poner fin al dolor con la muerte, 100, idea que domina mucho más en TR.. Hay cierta incongruencia dentro de la propia obra, ya que, si por una parte OCTAVIA anhela por todos los medios el fin de su existencia, por otra no deja de apagar esa llama del ansia de venganza, 176. Se deja traslucir una lucha interna entre el deseo de morir y el de revancha que al final va cediendo ante el primero.

FELIX

OC. es una de las tragedias en las que menos aparece este adjetivo, concretamente en dos ocasiones, la primera referida a LIVIA 941, a su matrimonio con DRUSO

(dentro de la consideración del tálamo como posición social, algo común ya en las tragedias), y la otra a la tierra 405. Son pues dos ejemplos que se nos quedan fuera de lo que constituye el hilo fundamental de la trama.

INFELIX

Merece destacar el elevado número de ocasiones que aparece infelix (6), superando a cualquier otra tragedia. La aplicación de este adjetivo, así como miser, a la propia persona y a los miembros de su familia es corriente. Ahora bien el elevado uso de infelix, del mismo modo que de miserandus (frente al miser de las otras obras), hace que se separe formalmente de TR.. Se establece pues un contraste claro entre estas dos obras. TR. sólo utiliza este adjetivo para referirse a la desdicha de HECUBA, en los demás casos prefiere felix (14 veces), con una actitud ante la muerte muy diferente a la de OCTAVIA. Mientras ésta considera a sus difuntos infelices, las troyanas les envidian, teniéndolos como felices, pues, al haber abandonado este mundo, han terminado sus sufrimientos y gozan en su tumba de la tierra materna. Son dos posturas muy diferentes ante un punto tan esencial en la vida del hombre, con un pesimismo por parte de OC. notable. Si tenemos en cuenta que es en esta obra donde tristis se relaciona más con la idea de la muerte, podemos sonsacar que el fin de la vida se contempla como algo completamente negativo, desdichado, casi carente de ese efecto liberador. Falta algo de esa doctrina estoica reiterada a lo largo de las demás tragedias, con una visión del mundo mucho más pesimista, donde los dioses y los cielos parecen estar tan lejanos que apenas se les tiene en cuenta.

Singular atención es la que merece la aplicación de este adjetivo a AGRIPINA 368-69, 645, especialmente la alusión al infelix amor 613, con referencia a la ingratitud del amor filial de NERÓN. Pero esta expresión la utiliza MEDEA, ME. 136, en la misma posición final de verso, al quejarse de la ingratitud de su marido, siendo ésta la única vez que nos aparece infelix en ME..

PLANCTUS

Sustantivo que aparece en poesía por primera vez en Séneca. Hará alusión al llanto femenino en grupo, siguiendo la línea de TR.. El atentado de NERÓN contra su madre provoca el lamento (plantus) y pánico por salvar la vida propia y la de AGRIPINA 320, mientras que en los sueños de POPEA las matronas romanas muestran su llanto por la muerte de los suyos, 720-46.

Se da un paralelismo entre OC. 720-46, HOE. 1895-96 y TR. 64-65, por la utilización de esta palabra en combinación con la familia de fleo y de sono. Del mismo modo mientras en TR. leemos planctus date/ iamdudum sonent... TR. 64, en OC. 717 observamos una variación, flebiles plantus dabant/ terribilem sonum.

LACRIMAE

Una expresión como parce lacrimis (OC 646) se comparte con HOE. 1507. Otra como tempus datum est/ lacrimis (603-04) no constituye sino una variante de la de ME. 293, en cierta relación con TR. 787. La estructura sintáctica en las interrogaciones es parecida OC. 711, AG. 922, ME. 937.

QUEROR

Su similitud con la caracterización de IOLE es patente en lo que respecta a la queja, aunque sólo se evidencia un claro vínculo de unión, mientras en HOE. 205 leemos querulo murmure, en OC. 922-23 querulo possem gutture maestum/ fundere murmur.

FLEO

Este verbo y su campo se mantienen en OC. dentro de la tónica corriente, aludiendo al llanto por los más íntimos. El número de ejemplos en total es de los más elevados (como luctus), y aquí también encontramos claros paralelismos con otras obras como PHA. 1121, cur madent fletu genae?, que en OC. 692 se repite cambiando el orden, cur genae fletu madent, cuya fuente puede estar en Ovidio A. A. III 378.

La exhortación a vencer en el llanto, aequoreas uince Alcyinas./ uince et uolucres Pandionias OC. 7-8, es otra de las características de TR., TR. 96-97, 115-16, amén de que si OC. 6 utiliza assuetos questus, en TR. 97 leemos solitum flendi uincite morem, en TR. 115 solito sono, con un cambio de solitum por un sinónimo, assuetus. Por lo que respecta a deflere uetat OC. 67, se observa un equiparación con HOE. 1835 fleri uetat.

COMENTARIO

Unos de los problemas más debatidos es la autenticidad de esta obra tan particular. Por nuestra parte sólo trataremos de exponer alguna idea derivada de este estudio y que se pueda aplicar a una cuestión tan ardua, sin ninguna pretensión de dejar cualquier punto como definitivo. No cabe duda de que uno de los argumentos que más ha llevado a discutir esta tragedia es el del estilo y el de cómo el autor ha ido ensamblando partes de otras obras mediante una especie de refundición. No hace falta sino leer algún comentario o artículo sobre OC. para observar las vueltas que se le dan a diversos pasajes. Uno de éstos, donde el procedimiento de la contaminación resulta evidente, es la parte final de la obra, puesta en boca de la propia OCTAVIA.

Los versos 915-sts. de OC. (a pesar de la difusa narración de Ovidio, MT. VI, vv. 424 sgg. sobre la metamorfosis de Filomela y Procne) son una adaptación realizada por Séneca de HF. 146-sts., pero sobre todo de HOE. 201-sts. Hasta cierto punto, se advierte una adición de reminiscencias senequianas a temas de Ovidio.

*Quis mea digne deflere potest
mala? quae lacrimis nostris questus
reddere aedon?*

OC. 914-15

Si tomamos pasajes pertenecientes a otras obras observaremos la clara dependencia de ésta:

*quis uos per omnem, liberi, sparsos domum
deflere digne poterit? hic durus malis
lacrimare uultus nescit.*

HF. 1227-29

*Lacrimas lacrimis miscere iuuat:
magis exurunt quos secretae
lacerant curae,
iuuat in medium deflere suos.
Nec tu, quamuis dura uirago
 patiens mali,
poteris tantas flere ruinas.
Non quae uerno mobile carmen
ramo cantat tristis aedon
Ityn in uarios modulata sonos,
non quae tectis Bistonis ales
residens summis impia diri
furta mariti garrula narrat,
lugere tuam poterit digne
 conquesta domum,*

AG. 654-77

*pariter cunctas deflere iuuat,
nec plura dedit pectora Tellus,
ut digna sonent uerbera fatis.*

HOE. 182-84

En cuanto a digne cf. TR. 902,

*cur mea nondum capiunt uolucres
bracchia plumas?
Felix, felix, cum silua domus
nostra feretur
patrio sedens ales in agro
referam querulo murmure casus
uolucremque Iolen fama loquetur.*

HOE. 201-206.

Pero la semejanza no se detienen aquí, y, si seguimos leyendo, podemos encontrar nuevos paralelismos:

*cuius pennas utinam miserae
mihi fata darent!
fugerem luctus ablata meos
penna uolucris procul et coetus
hominum tristes caedemque feram.
sola in uacuo nemore et tenui
ramo pendens
querulo possem gutture maestum
fundere murmur.*

OC. 916-23

*Pendet summo stridula ramo
pinnaeque nouo tradere soli
gestit querulos inter nidos
Thracia paelex,*

HF. 146-148

*cur mea nondum capiunt uolucres
bracchia plumas?
felix, felix, cum silua domus
nostra feretur
patrioque sedens ales in agro
referam querulo murmure casus
uolucremque Iolen fama loquetur.*

HOE. 201-6

HIPÓLITO habla de la suerte de quien rure uacuo potitur et aperto aethere/
innocuus errat PHA. 501-02, lugar en el que las aues querulae fremunt/ ramisque uentis lene

percussi tremunt PHA. 507-8. En OE. 454 leemos garrula per ramos auis obstrepit. Cuando el leñador corta un árbol deja sin su lugar de sostén a las aves que se van volando:

..... *sedibus pulsae suis*
volucres pererrant nemore succiso diem
quaeruntque lassae garrulae pinnis domus.

HOE. 1631-33

GIOVANNI RUNCHINA (1977-78) se basa en la similitud de estos pasajes para afirmar que la obra debió ser escrita por un admirador de Séneca, después de la muerte de Nerón. Para esto alude al recurso de la imitación, emulación y sobre todo en el aislamiento de algunos vocablos del modelo, aquellos que el mismo Séneca, en un pasaje famoso (Epist. IX, 5 (79), 6), había llamado parata verba. En estos versos es cierto que la imitación es clara, pero no debe servir en absoluto como un procedimiento para descartar a un autor, ya que la podemos observar incluso en el propio VIRGILIO:

mugitus ueluti cum prima in proelia taurus
terrificos ciet aut irasci in cornua temptat
arboris obnixus trunco, uentosque lacessit
ictibus aut sparsa ad pugnam proludit harena.

AE.XII 103-106

et temptat sese atque irasci in cornua discit
arboris obnixus trunco, uentosque lacessit
ictibus aut sparsa ad pugnam proludit harena.

GE.III 231-34

No es extraño pues que un escritor tome de su propio corpus ideas que pudieron haberle gustado y que quisiera modificar. Este recurso será una constante que podemos contemplar desde el principio de la tragedia.

Un procedimiento para poder discernir la autenticidad de la obra, sería el ya señalado al hablar del HOE., es decir, el distinguir determinadas **estructuras mentales** que nos pudieran dar una pista sobre hasta qué punto llega la imitación y hasta dónde se deja abierta la posibilidad para la autenticidad del texto. Si comenzamos por el principio nos daremos cuenta de que está plagado de reminiscencias de otras tragedias:

Age, tot tantis onerata malis,
repete assuetos iam tibi questus

OC. 5-6

cf. TH.952 *maeror lacrimas amat assuetas.*

atque aequoreas uince Alcyonas,
uince et uolucres Pandionias:

OC. 7-8

Versos que nos traen a la memoria los de TR. 98 solitum flendi uincite morem.

También en AG. 681-82 se nos hace referencia a estas aves al hablarnos del llanto: licet alcyones Ceyca suum/ fluctu leuiter plangente sonent.

Los lamentos de OCTAVIA, grauior namque his fortuna tua est./Semper genetrix deflenda mihi OC. 9-10, Tu quoque extinctus iaces./ deflende nobis semper. infelix puer OC. 166-167, encuentran su eco en los de EDIPO, inter ruinas urbis et semper nouis/ deflenda lacrimis funera ac populi struem/ incolumis asto OE. 32-34. En cuanto a tristes questus natae exaudi OC. 12, Cf. cf. HOR. CA. III 24 33, tristes querimoniae, y PHA. 636 ...exaudi preces. La secuencia oraque foedo sparsa cruore! OC. 17 se nos presenta de varias maneras en las demás obras: HF. 444-5 post Phlegram impio/ sparsam cruore, ME. 710 sparsus cruore Caucasus Promethei, AG. 448 sparsum cruore regis Herceum Iouem, HOE.817-18 ... et nubes uago/ spargit cruore, y asimismo OC. 722-23 sparsam cruore coniugis genetrix mei/ uultu minaci saeua quatiebat facem. Acompañando a sparsus Virgilio utiliza sanguine AE. V. 413, VIII 645, XI 367, también en las MT. VII 845, XV 790, XIV 408, XV, etc., o en HOR. CA. 2.13.7 sparsa cruore.

Siguiendo con el prólogo encontramos la alusión a AGRIPINA:

*tulimus saeuae iussa nouercae,
hostilem animum uultusque truces.*

OC. 21-22

También se nos califica a la madrastra de saeua en PHA. uincit saeuas/ cura nouercas, y OC. 170-71. Versos muy parejos a los que se ponen en boca de AGAMENÓN, en TR.:

*..... spiritus quondam truces
minasque tumidi lentus Aeacidae tuli:*

TR. 252-53.

Tumidos nos aparece en una frase de estructura parecida uidere tumidos et truces miserae mihi/ uultus tyranni OC. 109. Lentus lo escuchamos de boca de NERON, O lenta nimium militis nostri manus OC.820. Trux es muy del gusto de Séneca, la unión de los adjetivos saeuus y trux se deja ver en OC. 85-86 uincam saeuos ante leones/ tigresque truces. Por otra parte la relación de uultus y trux se nos revela como algo corriente en nuestro autor y constituye una estructura mental, cf. HF. 371 truci uultu, TR. 1151-52 truci uultu, PHA. 692 uultu truci, OE. 921, OE. 921 uultus furore toruus atque oculi truces, AG. 950 uultusque prae se scelera truculenti ferunt, OC. 436 truci uultu.

En esta palabras de OCTAVIA es claro que algunas frases no son sino una clara imitación, pero otras dejan bastantes dudas. Hasta ahora hemos visto fragmentos especialmente líricos, donde este recurso es más fuerte.

NODRIZA

Sin embargo pasamos ya a las palabras de la nodriza en los siguientes versos:

..... : *cuius extinctus iacet*
frater uenenis, maeret infelix soror
eademque coniunx nec graues luctus ualet
ira coacta tegere crudelis uiri,

OC. 45-48

Lo primero en destacar es la recurrente conexión senequiana entre luctus y maestus (maereo), con la que nos topamos también en 103-4, 176, típica estructura mental. Por otra parte recalcar la idea ya analizada (cf. dolor) de lo oculto del dolor, su contención o manifestación externa (cf. ME. 154-55, TH. 505, etc.). Frente a ello ualeo sólo lo hallamos en HOE. y en OC. Siguiendo en el mismo diálogo entre la nodriza y OCTAVIA, podemos observar influencias diversas:

OC. *Excipe nostras lacrimas, nutrix,*
testis nostri fida doloris.

OC. 75-76

Cf. TR. fletus.... / excipe, y para fidus ME. 978 Quicumque regum cladibus fidus doles. Estamos ante dos versos sin gran transcendencia con dos posibles lugares comunes diferentes.

NVT. *Dabit afflictas meliora deus*
tempora mitis;
tu modo blando uince obsequio
placata uirum.

OC. 82-85

En las palabras de AMFITRIÓN a MEGARA, éste la anima a que calme su cólera, HF. 1014 amplectere ipsum potius et blanda prece/ lenire tempta. Exhortación del sentido análogo al que la nodriza dirige a MEDEA:

grauia quisquis uulnera
patiente et aequo mutus animo pertulit,
referre potuit.

ME. 151 sts.

LAMENTACIÓN DE OCTAVIA Y DESEO DE VENGANZA

La lamentación se va a centrar, como venimos repitiendo, en los miembros de su familia, en su posición perdida y en la una ansiada venganza:

deflende nobis semper, infelix puer,
modo sidus orbis, columen augustae domus,
Britannice, heu me, nunc leuis tantum cinis
et tristis umbra; saeua cui lacrimas dedit

*etiam nouerca, cum rogis artus tuos
dedit cremandos membraque et uultus deo
similes uolanti saeuens flamma abstulit.*

OC. 167-73

Hemos hecho referencia a deflende en el verso 10, a tristis umbra en el 115, a saeua nouerca en el 21. En TR. 124 también se invoca a HÉCTOR como columen patriae. En las palabras que dirige ANFITRIÓN a su hijo le llama unicum lapsae domus/ firmamen HF. 1250-51. Observamos además (y lo seguiremos viendo) una repetición de elementos y recursos que en ciertos casos pueden denotar falta de inventiva.

La fuerza que inyecta el dolor a OCTAVIA no se puede refrenar con los consejos de la nodriza:

*NVT. Natura uires non dedit tantas tibi
OC. Dolor ira maeror miseriae luctus dabunt.
NVT. Vince obsequendo potius immitem uirum.
OC. 175-77*

Tenemos aquí un eco de la valentía que muestra ANDRÓMACA ante ULISES, TR. 671-72: resistam, inermis offeram armatis manus,/ dabit ira uires. Amén de la reiteración de la idea anotada ya en el verso 84, uince obsequendo, proyectada de nuevo en 213-14.

De resaltar es el siguiente pasaje del más puro estilo senequiano, caracterizado por sus abundantes estructuras mentales:

*incendit ira principis pectus truci
caedem in nefandam: cecidit infelix parens,
heu, nostra ferro meque perpetuo obruit
extincta luctu; coniugem traxit suum
natumque ad umbras, prodidit lapsam domum.
OC. 265-69*

Podríamos cotejar estos versos en cuanto al contenido con los que se ponen en boca de HIPÓLITO:

*tum scelera dempto fine per cunctas domos
iere, nullum caruit exemplo nefas:
a fratre frater, dextera gnati parens
cecidit, maritus coniugis ferro iacet
perimuntque fetus impiae matres suos;
PHA. 553-57*

En los dos pasajes se nos habla de los efectos de la ira y del crimen, en OC. 796-77 leemos saeuo iacet ferro, la utilización de obruo es muy del gusto de esta tragedia a la vez que la de extinguo, cf. OC. 166-7 tu quoque extinctus iaces,/ deflende nobis semper, infelix puer.

La relación entre extinguo y traho se manifiesta también en OC. 809-10, quis extinxit fulmina saepe/ captumque Iouem caelo traxit. En cuanto a lapsam domum cf. HF. 1250, escena que resalta la necesidad del hijo como soporte de la casa que se tambalea, haciendo hincapié en la importancia de un descendiente, cf. TR. 766 O dulce pignus, o decus lapsae domus. (pignus en un sentido parecido lo utiliza también el autor de la OC., 279, 591, 937)

LUCRECIA

Para seguir evidenciando la interacción entre esta tragedia con las demás, reproduciremos el fragmento alusivo a la heroicidad de LUCRECIA y su virtud:

*Illi reges hac expulerunt
urbe superbos
ultique tuos sunt bene manes,
mactata tua, miseranda, manu,
nata Lucreti,
stuprum saevi passa tyranni.
Te quoque bellum triste secutum est,
uirgo dextra caesa parentis,
ne seruitium paterere graue et
improba ferret praemia uictrix
dira libido.*

OC. 294-303

No insistiremos sobre lo dicho en el comentario de estos trozos. El verso 303 nos recuerda el de HOE. 367, uim stupri passa, siendo más corriente en las demás tragedias seruitia ferre.

En los versos 303 y sts. se establece un claro paralelismo con PHA.:

*Res humanas ordine nullo
Fortuna regit sparsitque manu
Munera caeca peiora fouens:
uincit sanctos dira libido
fraus sublimi regnat in aula;
tradere turpi fasces populus (cf. NERÓN)
gaudet, eosdem colit atque odit.
tristis uirtus peruersa tulit
praemia recti.
castos sequitur mala paupertas
uitioque potens regnat adulter-
o uane pudor falsumque decus!*

PHA. 978-86

Las concomitancias de este pasaje con los versos de OC. no se quedan aquí, es verdad que uera libido puede ser una imitación de una idea, pero viene acompañada de otras estructuras que llevan la impronta de Séneca. Para libido uictrix cf. TH. 46, refiriéndose a las furias. Otra variación es la de OC. 433 luxuria uictrix, en un pasaje semejante al de TH.. En OC.

303, LUCRECIA suicidándose se purifica de la huella que pudo dejar en ella la pasión desenfrenada del hijo de TARQUINIO el Soberbio, comparable a NERÓN. En PHA. 206-7 se nos especifica más, aduciendo que este sentimiento de desenfreno es propio de las grandes fortunas, illa magnae dira fortunae comes/ subit libido, concepto reiterado en PHA. 981. Fraus....in aula PHA. 982, se asemeja a fallacis aulae OC. 35. Hay que destacar el significado negativo del que se impregna a aula en todo el corpus de las tragedias.

Pero para completar la similitud de estos versos de OC. con los mencionados de PHA., baste añadir otros que vienen a insistir sobre lo mismo:

*Collecta uitia per tot aetates diu
in nos redundant: saeculo premimur graui,
quo scelera regnant, saeuit impietas furens,
turpi libido Venere dominatur potens,
luxuria uictrix orbis immensas opes
iam pridem auaris manibus, ut perdat, rapit.*
OC.429-434

Por lo que respecta a pudor (PHA. 986) y a los versos que lo rodean, muestran un gran paralelismo con los siguientes:

*soror Augusti sociata toris
cur a patria pellitur aula?
sancta quid illi prodest pietas
diuusque pater?
quid uirginitas castusque pudor?*
OC. 284-87

¿Qué podemos pensar en este caso?, no se puede decir que haya un intento de contaminación, más bien observamos cómo unas ideas muy arraigadas en la mente de un escritor y expresadas ya en PHA., se ven salpicadas en diferentes versos de OC.. La dificultad radica en saber hasta qué punto ello es producto de una copia o de un estilo propio. Se evidencia por lo tanto de qué manera el supuesto autor estaría impregnado del estilo de su modelo, de modo que no sólo le llevaría a imitar las estructuras, sino también el vocabulario.

LLANTO Y DESESPERACIÓN DE LA MULTITUD

En lo referente al llanto de la multitud la relación con las demás obras es patente:

*Tollitur ingens clamor ad astra
cum femineo mixtus planctu.*
OC. 319-20

*Scindit uestes Augusta suas
laceratque comas
rigat et maestis fletibus ora.*
OC. 327-29

La mencionada unión de maeror y fletus es frecuente en Séneca y constituye una

clara estructura mental. Por otra parte el mesarse los cabellos en medio del más profundo llanto viene a ser algo recurrente a lo largo de todas las tragedias, al igual que el rigare fletu genas.

La parte correspondiente al sufrimiento humano, como consecuencia del hundimiento del barco de AGRIPINA y el consiguiente lamento de ésta, tiene puntos en común con los momentos en que la turba y la madre de HÉRCULES lloran el fin de su la vida del héroe:

*ingemuit omnis turba nec lacrimas dolor
cuiquam remisit. mater in luctum furens
diduxit audum pectus atque utero tenus
exerta uastos ubera in planctus ferit,
superosque et ipsum uocibus pulsans Iouem
impleuit omnem uoce feminea locum.*

HOE. 1666-1670

MUERTE DE AGRIPINA

Uno de los errores que se ha cometido con OC. es el querer ver en ella casi un texto de historia, en el que de una manera más o menos clara se dejarían entrever algunos acontecimientos. En muchos casos nada más lejos de la verdad. Es cierto que la muerte de AGRIPINA estaba reciente, sin embargo, al describirla, el autor no hace sino abstraerse en ese mar de imitaciones o adaptaciones:

*missus peragit iussa satelles:
reserat dominae pectora ferro.
Caedis moriens illa ministrum
rogat infelix,
utero dirum condat ut ensem:
'hic est, hic est fodiendus' ait
'ferro, monstrum qui tale tulit.'*

OC. 366-72

Así pues se da una similitud entre lo expresado en estos versos y en el momento en que DEYANIRA pide a HILO que empuñe la espada y la mate en venganza por la muerte de HÉRCULES:

*ita nulla peragas iussa, nec frangens mala
erres per orbem, si qua nascetur fera
referas parentem: dexteram intrepidam para.
patet ecce plenum pectus aerumnis: feri.-*

HOE. 997-1000

Cf. TR. 679-80 iussa peragite. YOCASTA desea un fin parecido por haber tenido encerrados en un mismo vientre a su marido y a sus hijos, diece [hunc petite uentrem, qui dedit

fratres uiro] PHO. 447, hunc, dextra, hunc pete/ uterumque capacem, qui uirum et gnatos tulit
OE.1038-39.

El ofrecer voluntariamente el pecho a la espada se revela como un acto de valentía en las tragedias, acto que MEDEA hubiera deseado ver en su esposo JASÓN:

*..... debuit ferro obuium
offerre pectus. melius, a melius, dolor
furiose, loquere.*

ME. 138-140

EDAD DE ORO

Las semejanzas en lo que corresponde a la descripción de esta época vienen dadas por frecuentes tópicos:

*non bella norant, non tubae fremitus truces,
non arma gentes, cingere assuerant suas
muris nec urbes: peruium cunctis iter,
communis usus omnium rerum fuit;*

OC. 400-403

Cf. OE. 227 arx trucem fremitum dedit, PHA. 1190 (o mors)/.....pande placatos
sinus; HF. 259-60 ferax deorum terra, quem dominum tremit! / e cuius aruis eque fecundo sinu /
.. y HF. 780-1.

*Terminus onmis motus et urbes
muros terra posuere noua,
nil que fuerat sede reliquit
peruius orbis:*

ME. 369-373

cf. PHA. 528 nullus in campo sacer/ diuisit agros arbiter populis lapis.

NERÓN Y SENECA

Un claro ejemplo de imitación lo constituyen las palabras de NERÓN:

*NE. An patiar ultra sanguinem nostrum peti,
inultus et contemptus ut subito opprimar?*

OC. 462-63

Cf. ME. 398-99 regias egone ut facies inulta patiar?

No están tan claros sin embargo los límites entre la imitación y la pura estructura mental más adelante:

*NE. Hoc equidem et ipse credidi frustra diu,
manifesta quamuis pectore insociabili
uultuque signa proderent odium mei,
 tandem quod ardens statuit ulcisci dolor*

OC. 540-43

Insociabili sólo lo encontramos aquí; para manifesta signa cf. OE. 302, AG. 389; En cuanto a uultu ... proderent cf. PHA. 363 quamuis tegatur, proditur uultu furor, y, para mayor coincidencia, dos versos más abajo se hace referencia también a dolor, uarie iactat incertus dolor PHA. 365, es decir a un dolor que desea vengarse. Es pues un pasaje que pudo haber salido muy bien de la pluma de Séneca, debido a que el estilo se le adecua perfectamente.

SOMBRA DE AGRIPINA

Adaptación y estructuras mentales se mezclan de forma variada en este fragmento, en el que AGRIPINA se nos lamenta de cómo el atentado su hijo no le dejó ni tiempo para derramar lágrimas por su inminente muerte:

*comitum necem natiue crudelis nefas
 deflere uotum fuerat-haud tempus datum est
 lacrimis, sed ingens scelere geminavit nefas.*

OC. 603-605

Ya hemos hecho alusión a la falta de tiempo necesario para el llanto, cf. TR. 765, 787, ME. 293. En HOE. 1806 datum est tempus, datum est/ uidere natum laude certantem Iovi. Por otra parte en OC. 363 leemos asimismo geminatque nefas.

*perempta ferro, foeda uulneribus sacros
intra penates spiritum effudi grauem
erepta pelago, sanguine extinxi meo*

OC. 606-608

Seguimos en el mismo pasaje con las abundantes repeticiones, erepta pelago, cf. OC. 361. Del mismo modo es clara la relación de estos versos con TH. 245, ferro peremptus spiritum inimicum expuat. NERÓN, lleno de rencor contra su madre, manda destruir todas las imágenes e inscripciones de ésta, como soberano de un mundo que le entregó el desafortunado amor de su progenitora:

*simulacra, titulos destruit mortis metu
 totum per orbem, quem dedit poenam in meam
 puero regendum noster infelix amor.*

OC. 611-13

Este afecto no correspondido se puede ver de igual manera en ME. 136 saeuit infelix amor.

En otras manifestaciones no tan dramáticas como grauiora tuli, estamos más cerca

de lo que constituye una expresión verbal propia del estilo de Séneca:

*non hoc primum pectora uulnus
mea senserunt: grauiora tuli;
dabit hic nostris finem curis
uel morte dies;*

OC. 651-53

En cuanto a grauiora tuli cf. AG. 411., grauiora passa TR. 907 y PHA. 1226.

SÚBITA AGITACIÓN DE OCTAVIA

El vocabulario que forma la base de esta agitación es muy corriente en Séneca y por lo tanto fácil de adaptar. Cualquier discípulo, por muy regular que fuese, hubiera sido capaz de llevarlo a cabo, ya que esto constituía uno de los recursos comunes en textos semejantes:

*Quo trepida gressum coniugis thalamis tui
effers, alumna, quidue secretum petis
turbata uultu? cur genae fletu madent?*

OC. 690-92

Cf. ME. 891-92 effer citatum sede Pelopea gradum. / Medea, praiceps quaslibet terras pete. OC. 667 propera tectis efferre gradus. Contextos similares los hallamos en AG. 125 sts. y HOE. 244 sts. al describirnos la expresión de DEYANIRA:

*Sed quid pauido territa uultu,
qualis Baccho saucia Thyias,
fertur rapido regina gradu?*

HOE. 700-703

Por lo que respecta al llanto que humedece las mejillas, se toma de PHA. el mismo sintagma sin modificar la expresión de sorpresa del mensajero ante las lágrimas de TESEO, Et si odia seruas, cur madent fletu genae? PHA. 1121.

NUPCIAS DE POPEA (NODRIZA)

Más adelante se pueden poner en conexión dos posibles fuentes para sólo tres versos, esta vez al representarnos la nodriza la inquietud de POPEA en el día de su boda:

*certe petitus precibus et uotis dies
nostris refulsit: Caesari iuncta es tuo
taeda iugali, quem tuus cepit decor*

OC. 693-95

Cf. ME. 399-400 segnis hic ibit dies. / tanto petitus ambitu, tanto datus? OE. 205

adest petitus omnibus uotis Creo. PHO. 502 teneo longo tempore/ petita uotis ora. En el diálogo entre LICO y MEGARA leemos: una sed nostras potest/ fundare uires iuncta regali face/ thalamisque Megara HF. 345 sts..

Sigue la nodriza recordándole los detalles del feliz evento, caracterizado por la alegría de su cónyuge y su pueblo:

*et ipse lateri iunctus atque haerens tuo
sublimis inter ciuium laeta omina
incessit habitu atque ore laetitiam gerens
princeps superbo: talis emersam freto*

OC. 703-06

La llegada LICO la describe MEGARA de un modo parecido:

*Sed ecce saeuus ac minas uultu gerens
et qualis animo est talis incessu uenit
aliena dextra sceptru concutiens Lycus.*

HF. 329-31.

En cuanto a la alusión del coro al rostro de MEDEA y a su ira incontenible:

*uultus citatus ira
riget et caput feroci
quatiens superba motu
regi minatur ultro.*

ME.853-56

Al hablar ANDRÓMACA de HÉCTOR nos trae a la memoria su porte al andar, TR. 466 talis incessu fuit/ habituque talis. En OC. se utiliza incessit frente a HF. y AG. incessu.

Compara la nodriza estas nupcias a las de TETIS y PELEO, en el momento en que éste la recibe cuando emerge de las aguas:

*spumante Peleus coniugem accepit Thetin,
quorum toros celebrasse caelestes ferunt
pelagique numen omne consensu pari.*

OC. 707-09

Estos versos los podemos cotejar con la exhortación de ATREO a su hermano TIESTES, TH. 970 festum diem, germane, consensu pari celebremus.

Acto seguido topamos con la típica frase interrogativa que suele servir de transición a otra acción diferente:

*Quae subita uultus causa mutauit tuos?
quid pallor iste, quid ferant lacrimae doce.*

OC. 710-11

Sin salir de TH. observamos un gran paralelismo con los siguientes versos:

*Quid me reuocas festumque uetas
celebrare diem, quid flere iubes,
nulla surgens dolor ex causa?*

TH. 944, sts.

Podemos notar pues que se trata de una escena fuertemente convencional que se limita a estructuras ya manidas. Esto sin embargo no significa nada contra su autenticidad, y en su favor hay que decir que tal adaptación se sabe hacer con acierto.

AGITACIÓN Y MIEDO DE POPEA

Seguimos hallando, dentro de los típicos recursos de nuestro poeta, ciertas variaciones:

*Confusa tristi proximae noctis metu
uisuque, nutrix, mente turbata feror,
defecta sensu. laeta nam postquam dies*

OC. 712-14

La propia MEDEA nos confiesa incerta uecors mente non sana feror ME. 123, ANDRÓMACA torpens malis rigensque sine sensu fero TR. 417, y la nodriza de FEDRA uadit incerto pede, / iam uiribus defecta PHA. 375.

En cuanto a los astros OC.715, sideribus atris cessit et nocti polus, se puede cotejar con TH. 699 atrum cucurrit limitem sidus trahens.

Al hablarnos de la pesadilla de POPEA, en la que se le aparecen las matronas romanas en duelo, se inspira del mismo modo en la obra representativa del llanto de las mujeres en su conjunto, TR.. Aprovecha el vocabulario, utiliza sinónimos y varía la estructura:

*..... uisa nam thalamos meos
celebrare turba est maesta: resolutis comis
matres Latinae flebiles planctus dabant
inter tubarum saepe terribilem sonum
sparsam cruore coniugis genetrix mei
uultu minaci saeua quatiebat facem.*

OC. 718-23

celebrate Pyrrhi, Troades, conubia,
celebrate digne: planctus et gemitus sonet.

TR. 901-02

*Quid, maesta Phrygiae turba, laceratis comas
miserumque tunsae pectus effuso genas
fletus rigatis?*

TR. 409-11

Para sparsam cruore cf. HF. 445, ME. 709, AG. 448, OC. 17. En cuanto a la unión de minaci, quatio y el rostro, amén de una disposición idéntica de los elementos de la frase, podemos leer en OE.:

*Qualis per arua Libycus insanit leo,
fuluam minaci fronte concutiens iubam;*
OE. 919-20

Por lo que respecta a face, cf. TH. 251 discorsque Erinyes ueniat et geminas faces/
Megaera quatiens. Siguiendo con la descripción de este duelo:

*..... ? sed mouent laeto die
pulsata palmis pectora et fusae comae?*
OC. 744-45

Un léxico muy parecido es el que podemos observar en el CORO de HF.:

*Nunc Herculeis percussa sonent
pectora palmis,
mundum solitos ferre lacertos
verbera pulsant ultrice manu:*
HF. 1100-1104

Cf. TR. 64 ferite palmis pectora et planctus date, y de igual forma TR. 114-120, HOE. 1857-62. Por lo que respecta a fusae comae cf. TR. 468, OE 311, HF 472, TH. 227, etc..

La nodriza hace comprender a POPEA que las manifestaciones de dolor de la muchedumbre romana no son sino el lamento por el repudio de OCTAVIA:

*Octauiae discidia planxerunt sacros
inter penates fratris et patrum larem.*
OC. 746-47

Por otro lado la unión de penates y el adjetivo patrio o el sustantivo patria (clara estructura mental) la observamos en PHO. 503, 556, 663, OC. 149, 665. Ante un estado de ánimo tal las exhortaciones a la tranquilidad y alegría son forzosas:

*Recollige animum, recipe laetitiam, precor,
timore pulso redde te thalamis tuis.*
OC. 754-55

Recolligo aparece sólo otra vez en OE. 505 lunaque dimissos dum plena recolliget ignes, pero con un sentido muy diferente. Timore pulso cf. AE. V 812.

De todas estos lugares comunes, además de continuas imitaciones, se advierten en la escena de POPEA numerosas estructuras mentales propias del estilo de Séneca. Este diálogo se encuadra dentro de la más propia tradición senequiana en lo que se refiere al léxico estudiado.

NERÓN Y EL SUPUESTO INCENDIO DE ROMA

Limitándonos sólo al vocabulario que nos ocupa, nada más empezar nos topamos con una ironía, la imagen de un NERÓN compasivo y lento en su venganza:

*O lenta nimium militis nostri manus
et ira patiens post nefas tantum mea,*

OC. 820-21

Se nos muestra a la manera de JÚPITER en PHA. 671, Magne regnator deum, / tam lentus audis scelera? tam lentus uides? Será su particular dolor el motor que empujará al tirano a realizar la venganza contra OCTAVIA y contra su pueblo. Pero de nuevo se nos echa mano a los tópicos para referirse a este castigo:

*tandem dolori spiritum reddat meo
iramque nostram sanguine extinguat suo;
mox tecta flammis concidant urbis meis,
ignes ruinae noxium populum premant*

OC. 829-832

Una ira similar es la que estalla del corazón de HÉRCULES:

*Bacchique lucos et Cithaeronis iuga
mecum cremabo, tota cum domibus suis
dominisque tecta,*

HF. 1286-88

Cf. Las palabras de YOCASTA a POLINICES, PHO. 565 haec telis petes / flammisque tecta? Con la esperanza de venganza representada por un dios que llegará un día determinado leemos en OC., supremus ille, qui premat genus impium / caeli ruina OC. 394.

NERÓN, fuera de sí, pretende hacer recaer sobre su pueblo la miseria y el hambre mezclados con el duelo, turpisque egestas, saeva cum luctu fames OC.833. Ya hemos hecho alusión a la diferencia entre dolor (activo y que empuja a la acción) y luctus (más pasivo y propio a la resignación). Estas diferencias se reflejan muy bien en los versos que tratamos, y no dejan de tener claras reminiscencias de otros fragmentos de las tragedias:

*Propone flammis, uulnera et diras mali
doloris artes et famem et saevam sitim
uariasque pestes undique et ferrum inditum
uisceribus ipsis, carceris caeci lumen,*

TR. 582-85

*..... hinc uetus regni furor,
illinc egestas tristis ac durus labor*

TH. 302-03

Cf. TH. 923-25 fugiat trepidi comes exilii / tristis egestas

*Famesque maesta tabido rictu iacet
Pudorque serus conscios uultus tegit.*

HF. 691-92

El tirano se queja de la ingratitud de su pueblo, corrompido por los bienes de su reinado:

*Exultat ingens saeculi nostri bonis
corrupta turba nec capit clementiam
ingrata nostram, ferre nec pacem potest,*

OC. 834-36

En estas líneas el sentido de ferre, "no sabe vivir en paz" (es decir "soportar" las exigencias de esta tranquilidad), no es sino una variante de otros versos, donde el verbo exulto refuerza ese significado:

*Quisquis secundis rebus exultat nimis
fluitque luxu, semper insolita appetit.*

PHA. 204-05

*supraque magnos gentium exultat duces
Libido uictrix: impia stuprum in domo
leuissimum sit fratris.*

TH. 45-47

El autor actúa aquí de nuevo subordinando la realidad a la poesía, lo que se deduce a partir de un análisis riguroso del vocabulario.

OCTAVIA Y SU LAMENTACIÓN FINAL

*Quo me trahitis quodue tyrannus
aut exilium regina iubet?*

OC. 899-900

Estos primeros versos nos traen enseguida a la mente el destierro de HÉRCULES por parte de EURISTEO (tyrannus) y el odio de JUNO (regina). Se pregunta la joven si la reina, conmovida por sus desgracias, le ha perdonado la vida:

*sic mihi uitam fracta remittit,
tot iam nostris euicta malis?*

OC. 901-02

Las palabras de JASÓN a MEDEA reflejan una estructura y situación parecida:

*IA. Perimere cum te uellet infestus Creos,
lacrimis meis euictus exilium dedit.*

ME. 490-91

Cf. AE. IV 548 tua lacrimis euicta meis, OC 331 iam uicta malis, y TH. 932. Pero si ha de morir, pide OCTAVIA que sea en su propia patria:

*sin caede mea cumulare parat
luctus nostros, inuidet etiam
cur in patria mihi saeua mori?*

OC. 903-05

El deseo de morir en la tierra patria es algo muy característico de TR., como TR. 156 sts. Por su parte inuideo sólo aparece aquí rigiendo una oración de infinitivo. Termina la protagonista por desconfiar completamente de los dioses y por afirmar que sólo reina la funesta furia en el mundo:

*nullum Pietas nunc numen habet
nec sunt superi:
regnat mundo tristis Erinys.*

OC. 911-13

Tristis Erinys cf. OC. 23, OC. 430 saeculo premimur graui / quo scelera regnant, saeuit impietas furens. Líneas muy encaminadas en mismo el sentido que se nos advierte en PHA. 184 uicit ac regnat furor, PHA. 982 fraus sublimis regnat in aula, y PHA. 187 uitioque potens regnat adulter. Se nos figura el mundo para la hija de Claudio como un triste lugar en que la oscuridad reina en un escenario propicio para la muerte y el sacrificio, como el que lleva a cabo ATREO:

*nox propria luco est, et superstitio inferum
in luce midia regnat.*

TH. 678-79

El coro se dirige a OCTAVIA en términos ya muy manidos:

*mox exilium, uerbera, saeuas
passa catenas, funera, luctus,
tandem letum cruciata diu.*

OC. 938-40

La relación entre luctus y funus es muy frecuente en Séneca. Estos versos se pueden comparar a las palabras desafiantes de MEGARA a LICO:

*..... pertuli intrepide omnia:
thamos tremesco; capta nunc uideor mihi.-
Grauent catenae corpus et longa fame
mors protrahatur lenta.*

HF. 417-420

Sigue estableciéndose la misma relación entre el tálamo y la posición social. ULISES

ULISES amenaza a ANDRÓMACA para que ésta revele dónde se esconde su hijo:

*UL. Uerberibus igni morte cruciatu eloqui
quodcumque celas adiget inutam dolor*

TR. 378-79

CONCLUSIONES

Del análisis de todo lo anterior se pueden sacar varias conclusiones. En primer lugar la fuerte impronta que Séneca ha dejado en esta obra, de tal manera que resulta muy difícil averiguar hasta qué punto termina el estilo del Cordobés y empieza el del imitador. La mayoría de los autores que niegan la autenticidad de OC. se basan entre otros hechos en la supuesta imitación que se hace de frases y fragmentos enteros, añaden la falta de belleza de muchas de estas adaptaciones, y más o menos descalifican los pasajes como impropios del ingenio de Séneca.

Nosotros no nos marcaremos como objetivo el establecer nada fijo sobre la autenticidad o no de la obra, sólo trataremos de exponer algunos hechos que han de tenerse en cuenta. Uno de ellos es la importancia de determinadas **estructuras mentales**, que salpican todo el texto de OC. y que, según hemos visto, están presentes tanto en los pasajes más importantes como en los de menos peso. Ello es de gran importancia, ya que si estas estructuras estuvieran solamente en aquellas partes más destacadas, bellas y conocidas de la obra, cabría sospechar que el autor, atraído por ellas, las aprovechase en su escrito. Pero lo cierto es que se encuentran por doquier, hasta en los pasajes más carentes de belleza y de ritmo, son algo muy intrínseco al modo de escribir del autor. Cabe pues hacerse la pregunta de qué procedimiento ha podido utilizar el supuesto imitador a la hora de escribir esta tragedia. No dejando nunca de lado el análisis elaborado anteriormente (única base para nuestro estudio), se pueden exponer varias conclusiones:

a Adaptación.— Implicaría que el responsable del drama conociera exhaustivamente el modo de componer de Séneca, lo cual es evidente. Pero la solución no es tan sencilla. Hemos observado que (al igual que en HOE.) hay escenas de uno, dos o tres versos, que se pueden remitir a otros de las demás tragedias con una exactitud, un paralelismo y unas estructuras mentales (como la de luctus-maestus) muy difíciles de asimilar por un simple entusiasta. Es verdad que hay palabras y construcciones nuevas, pero aún así lo que une a estas partes con las demás obras es mucho más que lo que las separa. No se deja notar demasiado la personalidad de ese supuesto adaptador, que queda casi prácticamente anulado.

b Imitación.— Es decir, simplemente, el ponerse a escribir una nueva tragedia, siempre por alguien conocedor de Séneca, teniendo delante las demás obras. Ello plantea también un problema, y es el enorme trabajo que esto supone, ya que hemos analizado fragmentos enteros en los que la fuentes son muy diversas y el simple hecho de la imitación supondría una elaboración muy minuciosa cuya dificultad radicaría en amalgamar de manera adecuada todos esos versos. El imitador hubiera dejado alguna huella clara de su personalidad, y, por supuesto, muchas estructuras mentales importantes se le hubieran pasado, lo que en realidad no sucede. No vemos una impronta extraña, las estructuras mentales se reparten de igual forma que en el resto de las tragedias y la elaboración no se ve demasiado forzada.

Como se puede sonsacar del estilo, no es mucho el trabajo que se tomó en hacer esta obra. Los recursos retóricos, según el análisis efectuado por Canter, son escasos, las reminiscencias tomadas de los demás dramas no se alargan en artificiosidades, son escuetas sencillas y en muchos casos efectivas. Los casos de contaminación no parecen muy elaborados y dan más la impresión de responder a esquemas fijos. Esto se deduce fácilmente de la

mencionada diversidad de escenas tomadas de las otras tragedias. En algunos momentos da la impresión de una obra de urgencia, con un fin muy concreto.

La última posibilidad que nos queda es que sea el propio Séneca el autor de la obra, posibilidad en la que la crítica moderna esta dividida, más en favor de la no autenticidad. Lo cierto es que no hay todavía ninguna prueba definitiva de que esta tragedia sea falsa y gran parte de las dudas que se plantean sobre ella vienen dadas por la propia sospecha que ha suscitado. Si el día de mañana surgieran problemas sobre otra obra serían muchos los estudiosos que se "cebarían" contra ella. Esto es en gran parte lo que le sucede a OC., por lo que, cuando un crítico trata de abordarla, ya son numerosos los prejuicios que arrastra. Después de leer varios artículos se llega a observar la discrepancia entre los diversos autores. El que en este trabajo se trate de acometer la obra sin estos prejuicios, no quiere decir que no se reconozcan sus dificultades.. No vamos a aducir en su favor lo que muchos autores como GIANCOTTI han hecho ya.

Se ha tratado de alegar para su falta de autenticidad **referencias históricas**, como la mencionada del incendio de Roma, los vaticinios de AGRIPINA o la muerte del tirano. Pero, si analizamos bien estos versos, nos damos cuenta de su fuerte carácter retórico, hasta tal punto que los podríamos encajar muy bien en otra tragedia. En el terreno de lo histórico caminamos sobre arenas movedizas, ya que el autor hace referencia a constantes reminiscencias que tienen poca conexión con lo realmente sucedido. Si el autor hubiera conocido la muerte del tirano, lo lógico es que nos hubiera dado datos más precisos sin tanto misterio. Además hay que tener en cuenta el gusto de Séneca y probablemente de su círculo por lo macabro y lo sanguinario, la muerte del tirano hubiera venido muy oportuna a cualquier seguidor del filósofo, que hizo escuela y dejó su impronta en toda una generación que sentía auténtica admiración por él.

Pero no terminan aquí las dificultades. Hay que analizar el ambiente que se respira en la tragedia, ciñiéndonos siempre al vocabulario. Los campos que dominan son los de tristis, dolor, luctus, es decir, nos encontramos todavía en un ambiente funesto de opresión y sufrimiento en el que no vislumbramos ninguna luz para la esperanza. Por lo tanto la pregunta que se plantea al principio de la obra, quae spes salutis mihi? 130, recibe una triste respuesta a lo largo y al final de la misma, spes est nulla salutis 330, 906. Es típico en la literatura del imperio que la crítica a la opresión vivida conlleve la alabanza a los nuevos tiempos y un canto de alegría. Sin embargo aquí el adjetivo laetus sólo lo escuchamos en los momentos de la boda del emperador con POPEA. No hay ningún indicio claro y evidente que nos lleve a pensar que todo ello ha terminado, todo lo contrario, el resultado de la obra refleja la impotencia de la protagonista que desea terminar su vida y dejar este mundo.

¿Puede acaso ello llevarnos a los últimos momentos de la vida de Séneca?. ¿Pueden ser las palabras de OCTAVIA al final de la obra representativas de la amargura del propio escritor, que ve cómo se le acerca la muerte?. Este ambiente de dolor y sufrimiento patente en el drama podría ser el propio de una mente como la del cordobés que ve que su destino se acerca. Se identificaría con la hija de Claudio, acorralado, fracasado en su intento de hacer entrar por el buen camino a Nerón y deseoso de abandonar el contacto con la sociedad. Parece que hubiera hecho una obra sin la misma convicción que las otras, más escueta, más amarga. Su mente fija en los acontecimientos de Roma, no está para elucubraciones retóricas. El dolor y la muerte están presentes por doquier, y los largos monólogos hacen de éste un trabajo más bien reflexivo, en algún punto casi "biográfico", no importa tanto el conflicto de

caracteres, como la propia descripción de éstos. Lo dramático da paso a lo patético, la fuerza a la meditación y a la lamentación.

Séneca por primera vez se encuentra como personaje de una tragedia real, él es uno de los principales protagonistas. Respecto a su postura frente a NERÓN, representaría en la realidad el papel que la siempre comprensiva nodriza representaba en sus dramas. Su aparición en la obra sería como una llamada de atención para hacernos recordar su impotencia frente a lo inevitable. Pero el posible autor no tuvo como objetivo justificar a Séneca, su fin era la propia OCTAVIA. El que fuese algo circunstancial, tampoco un panfleto, se puede desprender de los numerosos tópicos a los que se recurre. Mientras en HOE. se advierte un mayor interés por la inventiva, propio de un momento quizá más propicio, en OC. asistimos a la aplicación en un hecho real de muchas frases y estructuras ya manidas en otras obras. Es por otra parte lógico que se deje a un lado la imaginación y la invención, en unos momentos en que a éstas la supera la propia realidad. El hecho de que Tácito tomara como base fragmentos de esta tragedia para sus Anales, puede quizás indicarnos que entonces se la considerara una fuente propia de un autor digno de fidelidad.

Lo comprometido de la obra pudo hacer que estuviera bastante tiempo oculta, incluso tras la muerte de NERÓN, y que más tarde saliera a la luz. No podemos descartarla sólo porque nos aparezca en una de las dos familias de manuscritos, hoy en día incluso estamos encontrando obras de grandes autores, cuyos manuscritos estaban desperdigados, y que, aunque no llegan a la altura de las demás, no dejan de ser auténticas.

BELLEZA Y ESTILO

Otro de los argumentos que trataría de desacreditar la obra es la supuesta belleza o no de ciertos pasajes que se imitan o se adaptan. En lo que a esto respecta, como en HOE., hay divergencias de gusto, y lo que para unos críticos resulta de evidente atractivo, para otros es artificioso y falto de contenido. Aunque esta obra no es ni mucho menos de las más conseguidas, no cabe duda sin embargo de que en ella hay versos que evidencian la impronta del autor y en los que su genio se sobrepone a las circunstancias, como es el caso de las últimas palabras de OCTAVIA y su diálogo con el coro.

De todo lo dicho en los apartados anteriores se deduce que son más los elementos que unen este drama con el resto que los que la separan. ¿Qué es realmente lo que la aísla de las demás?. El vocabulario particularidades es similar al de todas las demás obras. Más bien habría señalar esta divergencia por la situación y el momento en que se escribe la tragedia. Se observa la utilización de términos muy patéticos y relacionados con el ámbito personal, el mundo de OCTAVIA y su familia ahogan la trama e impiden un orden lógico. Para la manifestación de ese sufrimiento interior es claro el modelo que ofrece TR., pero con una diferencia bastante clara, en OC. el dolor por los familiares perdidos se hace de una manera tan recurrente que llega a cansar, estanca la acción, le quita dinamismo. Al principio de TR. se expresa del mismo modo esa añoranza por PRÍAMO y HÉCTOR, pero hay también una preocupación por la situación presente, se dignifica la muerte a la que se mira con alegría. Estamos ante mujeres que no quieren desmerecer de sus maridos y esperan el último momento de su vida con espíritu heroico.

OCTAVIA por su parte considera la muerte como algo triste y desafortunado,

su mirada está en la tierra, en el poder que ha usurpado a su padre el tirano, del que quiere vengarse, acercándose de esta manera a MEDEA. Sin embargo su ira se amansa y se nos muestra vencida por el llanto, un llanto parecido no sólo al de las troyanas, sino también al de IOLE. Por otra parte le embarga el miedo y la inseguridad de quien como TIESTES se ve impotente y desconfiado ante lo imprevisible de la actuación del tirano. El estilo, la sintaxis, el vocabulario, la psicología, las reacciones calcadas de otros personajes, el ideal en sí de la obra se mantienen en la línea de los otros dramas. Hasta ahora el carácter de NERÓN pudo encontrar su parangón en personajes como LICO, PIRRO, ATREO, etc., sin embargo Séneca, sabiendo que su muerte era inevitable, podría haberse dispuesto a arremeter contra el soberano. Y no hubiera sido la primera vez, ya dejó ver su vena satírica con la "Apocolocyntosis". Pero NERÓN no es CLAUDIO, es alguien mucho más tétrico y macabro, representa el abandono en que han dejado los dioses a los humanos. Séneca habría sido en innumerables ocasiones testigo del dolor y la tristeza de muchas familias amputadas por las crueles órdenes de un loco. Su obra por lo tanto debería reflejar esto, su vocabulario evoluciona hacia un pesimismo más exacerbado.

Tristis está omnipresente en todo el texto, como símbolo de ese mundo de tinieblas, tétrico, en el que ninguna luz parece vislumbrarse. La única alegría a la que se alude es la referida a las bodas de POPEA, expresada mediante laetus. Esa atmósfera tan lúgubre sólo la encontramos en escenas aisladas de otras tragedias, como la bajada a los infiernos de TESEO en HF., en el ambiente de ritos, oráculos, sacrificios, imprecaciones a dioses funestos, etc. Séneca hubiera querido dejar bien claro el clima que domina en la corte, de miedo, desesperación. Dolor y doleo adquieren por lo tanto un simbolismo especial, representan ese dolor y resentimiento general, ese germen de sublevación, el deseo de venganza que a la postre terminará con el tirano. Téngase en cuenta que OC. es una de las tragedias donde en mayor número de ocasiones se recurre al sustantivo furor, con especial hincapié en la indignación y disponibilidad a la rebelión del pueblo (465, 827, 781, 846, 866), sentimiento que no escapa a la protagonista, 98. Es una obra en la que dolor y furor se confunden de modo especial, siendo el resentimiento aquí es un elemento activo que debe llegar a la acción, como en MEDEA.

El señalado uso de infelix, dedicado especialmente a su familia y a AGRIPINA, hace referencia no sólo a la desafortunada suerte de los que han rodeado a NERÓN, sino que simboliza además lo desdichado de la situación presente, en la que personas que se ha esforzado por él sólo obtienen como premio la ingratitud. Ese infelix amor del que habla AGRIPINA (OC. 613) es claro ejemplo de ello. Estaríamos ante una tragedia muy viva, donde se respira un ambiente tenso, más bien propio del que espera algún acontecimiento importante, como un golpe de estado, una conjura, que de aquel que no hace sino contar algo ya pasado.

DOCUMENTOS QUE PREDICEN LA MUERTE DE NERÓN

¿Es posible que alguien que haya escrito esta obra años después del fallecimiento de Séneca dejase pasar por alto un punto tan fundamental como es la caída de NERÓN?. La alusión de los versos 619-31 o 728-39 a la supuesta muerte de NERÓN es tan ambigua que apenas merece ser tenida en cuenta. Las palabras de la sombra de AGRIPINA nos resultan oscuras y manidas:

*ultrix Erinys impio dignum parat
letum tyranno, uerbera et turpem fugam
dirum laborem Sisyphi, Tityi alitem
Ixionisque membra rapientem rotam.*

OC.619-22

Este ambiente en el que las Furias traen consigo el fin de la vida es típico de estas obras, ME. 953, OE. 590, 644 etc., y de la propia OC., 23, 161, 263, 913, no constituyendo sino un tópico. En las tragedias las Furias rondan las aulae de los poderosos AG. 83, HOE. 609, y no podía ser de otra manera en OC.. Además sabemos ya de la tendencia de Séneca a la yuxtaposición de elementos, de sustantivos que refuerzan una idea. Algo parecido observamos cuando OCTAVIA recuerda lo que tuvo que sufrir VIPSANIA AGRIPINA MAYOR:

*mox exilium, uerbera, saeuas
passa catenas, funera, luctus,
tandem letum cruciata diu.*

OC. 938-40

Si comparamos los versos anteriores y estos, nos daremos cuenta de que son muy parecidos, incluso con sustantivos que se repiten.

Los otros versos (728-39), en los que se quiere ver la premonición de la muerte del tirano resultan aún mucho más ambiguos: irrupit intra tecta cum trepidus mea/ensemque iugulo condidit saeuum Nero OC. 732-33. En el sueño de POPEA, NERON, viendo la muchedumbre fuera del palacio dispuesto a matarle, entra en la habitación de POPEA y la encuentra en compañía de CRISPINO. Se nos dice que hunde la espada en un cuello, sin que sepamos si es en el de Crispino o en el suyo propio, suponiéndose una alusión a su suicidio.

APARICIÓN DE SÉNECA EN LA OBRA

La tan discutida aparición de Séneca en la obra vendría a ser un paralelismo con la presencia de AGAMENÓN y PIRRO en TR. o la del guardia de ATREO, que le intenta disuadir del crimen que planea. Podría considerarse una autodisculpa del propio autor ante la posteridad por un alumno que se le ha descarriado y escapado de las manos.

No hemos pretendido pues afirmar la autoría de Séneca con respecto a la OC., sino que nos hemos limitado a exponer las conclusiones que se deducen del léxico estudiado en este trabajo, aplicándolas al problema de la autenticidad. Pudiendo deducir de todo ello que, sobre la base de dicho léxico, no se puede negar la mano de Séneca en este drama en sus líneas generales.

3.3 CONCLUSIONES GENERALES

Antes de abordar directamente las conclusiones que sobre este trabajo hemos elaborado, aludiremos a las principales fuentes de las que nuestro autor ha bebido y que constituyen un inexcusable punto de partida para entender mejor su estilo.

VIRGILIO, MODELO INEVITABLE

Es ineludible el hacer una mención de la enorme sombra que deja extender el léxico de Virgilio sobre la obra dramática de Séneca, hecho al que hemos aludido a lo largo de este trabajo. Palabras, al mismo tiempo que frases hechas, son adaptadas, por lo que respecta a la métrica, en un contexto puramente dramático, en el que la épica se pone al servicio de la tragedia con más o menos éxito. Es fácil comprender el por qué de tales adaptaciones, teniendo en cuenta la enorme autoridad del más grande de los poetas romanos.

Y dentro del corpus del escritor de Mantua es la ENEIDA la que se toma como fuente. Ello se explica en parte por la aparición en esta obra y en las tragedias de personajes comunes como ANDRÓMACA, o de situaciones de dolor y sufrimiento parecidas. Así en la Eneida el llanto de las madres por los hijos que van a la guerra o que han muerto en ella tiene una estrecha relación con el lamento de YOCASTA, HÉCUBA, ALCMENA, ANDRÓMACA, etc.. La acción aterradora de las divinidades sobre los mortales, que se trasluce en fenómenos naturales, es perfectamente trasplantable a un contexto dramático, las manifestaciones de la naturaleza, estudiadas por N. PRATT (1963), son en gran manera parejas a muchas de la Eneida. El concepto romano de pietas, tan básico en la obra épica de Virgilio, resulta esencial en algunos protagonistas de Séneca, tales como HÉRCULES, ANTÍGONA, ANDRÓMACA, etc. E. FANTHAM (1975) analiza la relación existente entre Dido y algunas heroínas del drama senequiano, incluyendo aspectos que conciernen al vocabulario. El efecto de una divinidad aterradora como JUNO se ve patente en ambos autores, de tal modo que HÉRCULES se nos identifica en cierto modo con ENEAS, y éste a su vez con ASTIANACTE, última esperanza de la sangre troyana.

Otro gran nexo de unión entre estos dos autores lo constituye su carácter didáctico, Virgilio mediante el recuerdo de unos acontecimientos, más o menos ficticios, cuyo objetivo es provocar el orgullo de una raza, a la vez que marcarle unos ideales de conducta de acuerdo a unos modelos heroicos. El filósofo, sin unas pretensiones tan amplias, se limita a exponernos diversos modelos de comportamiento, desde los más repugnantes hasta los más nobles, de modo que el lector o espectador sea capaz de hacer una síntesis de todos ellos. En la obra del cordobés el léxico muestra un patetismo mayor y una utilización más numerosa de términos correspondientes al sufrimiento humano. Estamos ante unos dramas que, debido a su intensidad dramática, exigen la utilización de tal vocabulario, mientras que en la Eneida es el ámbito de la guerra el que muestra su dominio por todas partes.

Otro motivo que pudiera explicar este léxico es el conjunto de circunstancias en las que escribió el filósofo. Cuando se habla de la literatura española, se ha dicho que los momentos de mayor esplendor y profundidad espiritual se corresponden con los de una mayor

decadencia política. Así en un autor como QUEVEDO (frente a CERVANTES) el desgarró de un alma se mezcla con la sátira más amarga y mordaz, reflejo de una impotencia ante una situación que considera irreversible.

OVIDIO Y LA DESMITIFICACIÓN

Es evidente que la fuente que le proporcionaba Virgilio se iba agotando según Séneca necesitaba de unos campos semánticos más amplios, el cauce de la épica se quedaba angosto para una nave que pretendía un rumbo más lejano. Y es aquí donde se presentaba terriblemente atractiva la figura de Ovidio, conexión que se nos antoja lógica si consideramos que este autor compuso una "Medea", cuya influencia fue señalada ya por H. L. CLEASBY (1907). En este sentido ya desde muy temprano nos encontramos afirmaciones tan tajantes como las de F. LEO 1878, quien gustosamente hubiera preferido la transmisión de esta única tragedia de Ovidio a la del corpus dramático de Séneca.

Esta relación se hace más estrecha entre los dos autores si tenemos en cuenta que ambos tuvieron que soportar la desagradable experiencia del exilio, lo que cada uno a su manera refleja de modo más o menos patente en su obra, según ya vio J. LAUNAY (1946). Pero el gran nexo de unión entre estos dos escritores lo constituye sin duda el mito, a la hora de la verdad base única de los dramas que tratamos. Hubiera sido incomprensible que una obra como las "Metamorfosis" no hubiera influido en un autor que buscaba modelos para caracterizar a sus personajes. En este sentido Séneca representa una nueva visión en el tratamiento del mito y, como señala N. FRYE (1957), el cordobés, junto con Ovidio y Petronio, sería el representante de la desmitificación del héroe dramático, que llega a niveles humanos e infrahumanos, primer paso hacia la formación del drama moderno. Esta transformación debe reflejarse inevitablemente en el léxico, que en determinados puntos se aleja de la majestad de Virgilio, para refugiarse en el apasionante mundo de las Metamorfosis. Y es precisamente este ambiente el que va a ofrecer a Séneca un modelo para ese conflicto de sentimientos que él busca desaforadamente. Conflicto que no es propio de Ovidio, sino que se remonta a la NUEVA COMEDIA, a los monólogos de EURÍPIDES y a la historiografía retórica.

No pretendemos afirmar que nuestro autor haya plasmado el ideal de esta enciclopedia del mito, pero sí se ha ayudado de ella para la caracterización de muchos de sus personajes, sobre todo en el tema del amor, donde la influencia se hace más patente: la pasión, los celos, la venganza, esa desazón interior están más cerca de Ovidio que de Virgilio. Los motivos de las lágrimas muestran un abanico a su vez más amplio en Ovidio, en el que oímos llorar desde una mujer hasta un árbol, todo ello con una impronta inconfundible. La técnica de la adaptación de Ovidio por parte de Séneca está muy bien analizada por R. JAKOBI (1988), quien en la parte final de su libro (pag. 202-208) expone una serie de recursos que el cordobés utiliza a la hora de la esta imitación. Séneca no se limita a copiar sin más, por lo que ha de modificar tanto el vocabulario como la estructura de las frases, mediante la utilización de sinónimos, recursos estilísticos como litotes y pleonasmos, variación de la técnica de narración, contaminaciones, etc. Todo ello no redundará en un detrimento del valor poético de su obra, sino que esta elaboración se hace con el máximo cuidado evitando caer en la burda copia. El léxico que se impone no es el del modelo, sino el propio del autor, que en la mayoría de los casos deja constancia de su inspiración sin desviarse de ese estilo propio que lo caracteriza.

DOLOR Y SUFRIMIENTO, BASES DEL DRAMA

Así pues el dolor y el sufrimiento se convierten en algo intrínseco al estilo del cordobés, que se sirve de ellos de tal manera que en determinados momentos da la impresión de hallarnos ante un melodrama. Esta preponderancia de tal sentimiento desemboca en algo que resulta inevitable en tal tipo de comportamientos, el carácter irracional de las actuaciones de unos seres a quienes su desazón no les permite poner orden en su vida. En este estudio hemos tratado, pues, de clasificar a los personajes principales y secundarios más destacados según el vocabulario que utilicen o que se les aplique. Una división amplia, atendiendo a la naturaleza de los protagonistas, es la que establece G. MÜLLER (1953), quien distingue entre "*tragedies of passion*" y "*tragedies of fate*", con el objeto de diferenciar el desafortunado destino de TIESTES o EDIPO del desenfreno de ATREO o MEDEA.

Distinción que no obstante requiere ciertas matizaciones por la complejidad de las psicologías que entran en juego en todo este mundo senequiano. Como ejemplo bástenos HÉRCULES, cuya "agonía" en el más marcado sentido clásico se enmarcaría dentro de esas "*tragedies of fate*", con un sino que se le impone, al igual que a EDIPO, desde su nacimiento. Sin embargo, no es la condición con que el personaje nace la que nos interesa, sino la actitud de éste frente a la vida y a los obstáculos que ésta le impone, y no cabe duda de que en determinadas ocasiones el Alcida sobrepasa en soberbia, violencia, osadía y orgullo a figuras del arrojío de MEDEA o ATREO. Por otra parte contraposiciones como las de ULISES-ANDRÓMACA, AGAMENÓN-PIRRO, AGAMENÓN-CLITEMNESTRA, ATREO-TIESTES, MEDEA-JASÓN, NERÓN-OCTAVIA, hacen que pasión y destino se enfrenten por erigirse en característica principal dentro de una misma obra, cuando a la hora de la verdad solamente observamos acciones y conductas en las que ya la pasión o el hado dejan claro su predominio.

Pues bien observamos cómo se suele ejercer una distribución de los términos por la que determinadas psicologías se ven reflejadas por unos vocablos específicos mientras que otras recurren a otros muy diferentes. Así un espíritu tan amedrentado como el de TIESTES, quien en sus actuales circunstancias sólo pretende sine regno pati TH. 931, se nos contrapone a otro como el de HÉRCULES, a quien se le exige por su naturaleza el arrostrar la vida con valentía ferre, perfer hanc molem mali HF. 1239. Advertimos asimismo cómo, mediante este proceso, es el análisis de léxico el que nos ayuda de modo inestimable a matizar la manera de actuar de los diferentes componentes de las tragedias. Por lo que en una obra como AG., en la que aparentemente no dilucidamos de una manera clara quién pueda ser el protagonista y a la que W. M. CALDER (1974) califica de "a novel without a hero", es precisamente el análisis de los campos semánticos el que nos da la solución. Si tenemos en cuenta que es CLITEMNESTRA quien encarna ese dolor y ese espíritu impatiens que se aplica a todo protagonista, nos vamos haciendo la idea de que sólo puede ser ella la que marque y determine el desarrollo de la acción.

Salta a la vista cómo se trabaja mediante "moldes". Se podría establecer una comparación con las "*imago maiorum*", es decir, el cordobés, tras finalizar una tragedia, "modela una mascarilla" de un personaje que trata de trasplantar con sus correspondientes transformaciones a otro en un drama diferente. De este modo se consiguen retratos más o menos similares de MEDEA y ATREO, EDIPO y TIESTES, LICO y NERÓN, etc.. Son figuras que en la mayoría de las ocasiones mantienen una correspondencia pareja entre el aspecto exterior que se les pretende dar y el tipo de lenguaje que se les aplica, lo que de hecho favorece la técnica de la ampliación y de la contaminación de unos fragmentos con respecto a otros. Este

es un recurso propio más bien de la épica, a la que la elaboración de un vocabulario y unas expresiones fijas ayudaban, ya desde Homero, a la memorización de determinados pasajes y hacían a su vez más fácil la composición de obras tan extensas.

Debemos partir de la consideración de que, una vez que se ha llevado a cabo el cotejo de las relaciones semánticas, llega el momento en que se puede explayar el crítico en el comentario de aquellos comportamientos que le resulten más llamativos o atractivos. Si no se puede distinguir una diferencia de matiz en verbos tan opuestos y tan semejantes a su vez como por ejemplo fero y patior, difícilmente se podrá realizar con exactitud y rigurosidad cualquier tipo de reflexión, tenga ésta la naturaleza que tenga. La distinción semántica se nos ha antojado como indispensable en cualquier punto de partida, debiendo servir como un medio más, si se quiere de los más importantes, aunque no por supuesto el único.

FUERTE CONTENIDO DRAMÁTICO

Se ha escrito mucho sobre la falta de acción de estas tragedias llegándolas a comparar con el melodrama, M. HADAS (1939). El poco aprecio hacia este corpus hace que se haya tachado a su responsable como autor de segunda clase (N. T. PRATT 1965), sobre todo cuando se empieza a comparar obras como OE. con la tragedia del mismo nombre de Sófocles. Críticos como W. CLEMEN (1955) resaltan la fragmentación y el aislamiento de los diferentes personajes, que manifiestan sus sentimientos más profundos en largos soliloquios en los que reflejan su soledad y angustia. Todo este tipo de afirmaciones se hacen cuando se toma como parangón la tragedia griega, en la que destacan tres autores casi insuperables, reflejo de unos afanes sociales muy diferentes a los de la Roma imperial. Aparte de las ya mencionadas circunstancias políticas y su necesaria repercusión en las tragedias, debemos tener en cuenta otros factores como la revolución sufrida en lo que respecta al mundo de las ideas o de los valores.

Si observamos la trayectoria religiosa del mundo antiguo, vemos que ya desde Eurípides se empiezan a percibir rasgos de una "desacralización" del teatro. La creencia en los mitos va perdiendo cada día terreno y el hombre exige un papel más preponderante como centro del mundo. Se trata de la evolución normal de cada civilización que experimenta un desarrollo en todas las facetas de la sociedad y que no puede hallarse sometida siempre a los mismos cánones. Esos incipientes esbozos de rebeldía de los personajes griegos se van a trocar ahora en la queja más amarga de unos hombres y una sociedad que busca ansiosamente un asidero al que aferrarse. Sabemos del carácter tolerante en cuanto a la religión de la Roma de los emperadores y de su gran permeabilidad a todas las nuevas corrientes. Consecuencia de todo ello será un escepticismo cada vez mayor hacia todo lo que se ha considerado desde siempre regla o precepto.

Podríamos calificar en esta época el estado de muchas almas inquietas como de "anxius", el de una angustia existencial que nos trae a la memoria en cierto modo el existencialismo moderno, en obras como "El Extranjero" de Camus. El hombre se siente completamente solo en el mundo, desamparado por unos dioses que cada vez se encuentran más lejos y que llegan a mostrar tal falta de comprensión con los problemas del ser humano que rayan en la crueldad. Aquellos seres celestes, jueces de nuestro comportamiento, dejan ya de inspirar miedo y respeto, por lo que el individuo se ve a su vez como reo y juez de sus propios

actos, que encuentran en la violencia más desenfrenada y en la venganza una ley de vida, la ley del más fuerte donde se podría aplicar la frase natura uersa est OE. 371. De ahí que los personajes de las tragedias de Séneca carezcan de esa grandeza de la de los de Sófocles, sus espíritus, sin la confianza que supone el apoyo de los dioses, se muestran dudosos, vacilantes, muñecos del destino, víctimas de la falta de una "ratio" que mitigue el desenfreno al que se ven abocados. Sus conductas, guiadas más bien por ese dolor interno, se encaminan ciegas por la venganza a las acciones más detestables. Conceptos como el de la pietas virgiliana se hallan ahora fuera de contexto en unos dramas marcados por la locura y el caos.

Por consiguiente las preferencias en cuanto al léxico que debe reflejar esta "anxietas" no pueden ser las mismas que en las tragedias griegas ni que en la época clásica. El orden de valores afecta del mismo modo a las palabras. La fuerza del drama se va a cargar más en el léxico que en la disposición de las diferentes partes de la obra. Es ahora de verdad cuando la selección de los términos y su disposición adquiere verdadera importancia. Estamos en una especie de "barroquismo" en el que el lenguaje se distorsiona en aras de una mayor expresividad.

Los personajes se extenderán en largos monólogos que constituyen una queja de su amarga condición, ante la cual han de mostrar su verdadero valor y fortaleza. No basta pues ya la utilización de vocablos como lacrimae o fletus, sino que además se recurre a otros inusuales como placatus, de más efectividad, y a sustantivos arcaicos como aerumnae, que adquieren una mayor importancia y un uso más amplio.

Hay que hacer alusión a esa reiterada crítica que no ve en los largos monólogos de los diferentes personajes sino un estancamiento de la acción y una falta de dinamismo dramático, en la que la retórica hace su aparición de forma desmesurada. Sin embargo, en favor de este "abuso" de la retórica habría que alegar que en unas obras en las que la palabra de por sí adquiere tanta fuerza expresiva, su reiteración y su ampliación en largos párrafos contribuye además a otro de los objetivos principales del cordobés, el afán didáctico. Si leemos detenidamente el corpus podemos advertir que en la mayoría de las ocasiones asistimos a la reiteración de determinadas ideas expresadas de diferente modo. Esta manera de recalcar una y mil veces lo mismo hace que el lector o espectador saque al final de ello una conclusión clara de aquello que se le ha querido comunicar.

RELACIÓN LÉXICA DE TÉRMINOS ESTUDIADOS

En Séneca el campo de doleo adquiere una importancia excepcional, no limitándose a manifestar un sentimiento pasivo, sino que constituye el motor principal de muchas de las acciones más irracionales que se puedan planear. El campo de luctus sirve de complemento en cierto modo al primero, reflejo no de un sufrimiento tan frenético, pero sí apropiado para ciertos contextos como aquellos en los que domina la muerte, una aflicción muy personal, etc. Su frecuencia no se ha observado tan elevada pero sí fuertemente significativa.

Otro grupo léxico igualmente interesante lo constituye el de curo, por lo que respecta a curo sólo lo contabilizamos dos veces. No muestra la frecuencia que los dos campos anteriores, pero también encuentra su especialización en las tragedias concentrándose en aquellas facetas que dejan ver el afán de los hombres y muy especialmente en la descripción del estado

anímico de FEDRA, confundiendo y viniendo a ser en algunos casos un sinónimo de amor.

Un sustantivo un tanto olvidado y sin embargo ampliamente empleado por Séneca es aerumnæ, su frecuencia es poco menor que la de cura, y su sentido bien diferente, ya que se ha recurrido a él cuando se ha querido matizar la carga que supone el sufrimiento, viniendo a constituir en algunos casos meramente una frase hecha en compañía de determinados sustantivos, verbos o adjetivos. Por su parte labor, de una alta frecuencia, en la mayoría de los casos hace referencia a un gran esfuerzo físico, que encuentra su lugar adecuado (entre otros motivos por razones métricas) en las tragedias dedicadas a HÉRCULES, al hacer alusión a sus trabajos. No hallamos ningún verso en el que nos aparezca el verbo correspondiente laboro.

Por lo que respecta a las mujeres troyanas, dolor se ha visto mezclado con el duelo más amargo, luctus, en un ambiente de destierro y muerte que hace que otras facetas de la aflicción humana queden a un lado. Ambos campos entran a constituir también parte importantísima en OC. donde la protagonista se podría confundir en algún momento con una troyana. Muy diferente es el ambiente de HF. o HOE., donde el sustantivo que realmente entra en consonancia con dolor es labor, como corresponde a un héroe que ha pasado toda su vida en medio de los más diversos avatares por voluntad de la diosa JUNO.

Advertimos cómo cada obra en particular destaca por la utilización o no de determinados vocablos dependiendo del mensaje que se nos quiera transmitir. No cabe duda de que dentro de este conjunto de términos existe una palabra clave, es decir común a todas las tragedias y que tiene mayor fuerza expresiva que las demás. Ha quedado claro que este término no es otro que dolor, que suele presentar una mayor regularidad por lo que respecta a su mayor frecuencia de aparición en los diversos dramas. En nuestro estudio hemos tratado de observar qué importancia adquiere esta palabra o palabras claves. En algunas obras no será la que más se prodiga (luctus por ejemplo es más frecuente que dolor en TR.), sin embargo aplicada a determinados personajes nos da una idea exacta de aquellos factores que les impulsan a la acción. Amén de ello, a dolor se unen otra serie de vocablos "satélites" que matizarán su significado y lo centrarán en un contexto dado.

Este tipo de vocablos podrá estar relacionado con la guerra, bellum, con aquello que motiva los actos más bajos de la conducta humana, ira, odium, furor, con estos mismos actos, scelus, facinus, con la intensidad que este dolor puede llegar a alcanzar uis, ardor, aestus, sus vacilaciones, dubius, recato pudeo, pudor, miedos y temores, metus, timor, horreo, la superación de éste, uinco, y también con las partes a las que afecta pectus, uultus. Puede asimismo aludir a un sentimiento tan contrario como es el expresado por amor. Y lo mismo se puede llevar a cabo a su vez con luctus, cuyos términos satélites, aun no siendo tan numerosos, nos aclaran todavía más el significado de este sustantivo y el de su campo. Estos son tan sólo algunos de los aspectos que un campo léxico nos ha mostrado y su estudio en cada uno de estos matices nos da una idea del modo de componer y del estilo de nuestro autor. Sacamos la conclusión de que a cada personaje le encaja mejor un tipo de dolor, pues no es lo mismo el sufrimiento involuntario de una esclava como ANDRÓMACA que el de un semidios como HÉRCULES, que ha escogido ésta vía como un medio de alcanzar su meta final, los cielos.

Otro campo estrechamente relacionado con el anterior es el que se refiere al espíritu con que el ser humano ha de soportar tales sufrimientos, ante lo que cabe tomar entre otras dos actitudes, la de la resignación representada por pati y la de una tolerancia menos resignada, expresada por ferre. Del mismo modo verbos tan significativos como perpeti o como

perferre no suponen sino un grado más en la acción representada por sus formas simples. Así en lo que atañe a pati resulta interesante el análisis de su correspondencia con facere, su aplicación a las relaciones de poder y a su vez a las situaciones de pobreza, del castigo, de la sumisión, del tiempo durante el que se puede mantener este control sobre uno mismo, su resistencia a la violencia, su aplicación a la naturaleza. Se perfila del mismo modo como el campo apropiado para la expresión del sufrimiento más propiamente femenino, ya que hay mujeres como MEDEA o CLITEMNESTRA que adoptan decisiones propias más bien de un hombre.

Por otro lado ferre se aplica a otro tipo de tolerancia, a aquella en la que el hombre muestra un esfuerzo continuo frente a los diversos avatares de la fortuna, supone un punto de rebeldía ante el destino y un cierto grado de heroicidad, siendo el término más apropiado para un ser como HÉRCULES. Su aplicación frente a pati está especialmente en conexión con los momentos más decisivos de la vida humana. Es interesante su análisis teniendo en cuenta sus relaciones con la soberanía y el poder, con la situación social representada por aquella persona con quien se comparte el lecho, con la muerte, el destino, la fortuna. No obstante se llegará a la conclusión de que la verdadera actitud del sabio supondrá una mezcla de los dos tipos de tolerancia, amalgamándose de manera equilibrada en la acertada expresión de AGAMENÓN patienter ferre TR. 354. Esta actitud no sólo se debe exigir a un tipo de personajes como HÉRCULES, sino que incluso mujeres como ANDRÓMACA se muestran dispuestas a asumirla, potero, perpetiar, feram TR. 653.

Por lo tanto con el estudio de los campos de dolor y sinónimos junto con el de pati y ferre hemos abarcado ya un abanico bastante amplio de la aflicción humana y su reacción ante ella. Ya no sólo podemos caracterizar la psicología del protagonista por el tipo de sufrimiento que experimente, sino también por la mayor o menor valentía o arrojo con que lo aguante sobre sus espaldas. Así lo lógico sería que aquellos seres como MEDEA o ATREO, impulsados por un dolor exagerado y criminal, estuvieran más dispuestos a ferre que a pati, ya que la maquinación del tipo de acciones que van a llevar a cabo requieren más decisión que resignación a la vez que suponen la resolución más determinante y cruel de su vida. Sin embargo este tipo de relación lógica no es tan sencilla en unas psicologías en las que lo irracional y la falta de un planteamiento fijo llevará a frecuentes vacilaciones e indecisiones que harán que dichos campos semánticos interfieran entre sí de la forma más variada, llegando en ciertos momentos a neutralizar su significado. Y es que no sólo las circunstancias, sino también la disposición anímica del hombre en determinados momentos hace que los diversos grupos léxicos confluyan en su semántica.

Acto seguido hemos advertido cómo toda esa agonía de sufrimiento y su resistencia se refleja en el alma y en el rostro del protagonista, en unas reacciones que hemos intentado trasplantar en nuestro trabajo mediante dos adjetivos sinónimos como son tristis y maestus. Podríamos establecer pues una cierta división entre un adjetivo más pasional frente a otro más frío y racional, propio por ejemplo del sabio que debe mostrar una imperturbabilidad mayor ante los avatares del destino. Para poner un ejemplo, el castigo, poena, es de por sí algo necesario y riguroso, en este sentido Séneca le suele aplicar tristis, sin embargo el hombre ante él puede mostrarse maestus, afligido, abatido, etc., en este caso hablaríamos de maesta poena, forma no empleada por nuestro autor. ¿Se podría por consiguiente afirmar que tristis es el adjetivo propio del hombre destinado a soportar con dureza, ferre, mientras que maestus vendría a ser el adecuado a aquel que muestra mayor resignación, pati? No tenemos las frecuencias necesarias para afirmarlo y este tipo de conjeturas equivaldría a ir demasiado lejos, pero sí

disponemos de algún ejemplo como el de HOE. 762-64, en el que HILO dice a su madre commune terris omnibus pateris malum/...../ miseranda, maeres, o en TR. 409-12 cuando ANDROMACA afirma maesta Phrygiae turba/...../ leuia perpressae sumus/ si flenda patimur. En estos últimos versos hemos visto pues tres términos representantes del sufrimiento más íntimo maestus, patior y fleo.

Si seguimos por este camino podríamos establecer varias combinaciones posibles de series de vocablos que deberían por afinidad semántica ir juntos. Sin embargo no estamos ante combinaciones matemáticas, en la que las que las diferentes secuencias de números nos dan un significado exacto. Por ello será frecuente ver cómo estas palabras mezclan sus grupos léxicos con el objetivo de buscar nuevos matices, labor esencial de todo escritor que se precie. Por tanto la combinación pati-maestus expresa algo muy diferente de lo que lo haría ferre-maestus, y así se podría seguir con el resto. Hemos abordado aquellos grupos que de una manera más clara prefiere nuestro autor y buscado la explicación de esta preferencia. Pese a todo no podremos nunca dar una solución satisfactoria, comprendiendo que, si intentamos basar nuestro razonamiento en una excesiva elucubración sobre el significado del léxico, no haremos sino llegar a un callejón sin salida.

Pasando a los antónimos de los anteriores adjetivos, llegamos a (in)felix y laetus, que al igual que los demás grupos presentan casos de neutralización que merece la pena desgranar, dado que su conexión es tan similar como diferente. Temas que se relacionan directamente con felix son los de la dicha que supone la muerte en una situación desafortunada y cómo ésta rehuye a los más desdichados, la posición social en lo que respecta a la riqueza o la pobreza y la importancia del tálamo en la calificación de esta categoría social, la guerra y la venganza, la fortuna que supone la juventud y la desdicha de la vejez, el amor no correspondido y su oposición al concepto que supone miser. Laetus por su parte se especializará en algún tipo de frase hecha como laeta domus, laetus dies o laetus uultus, en la acogida y el recibimiento a un héroe o soberano como HÉRCULES o TIESTES, en el regreso de las naves de Troya, en la alegría de una noticia que se trae y de quien la trae, en la satisfacción que supone el ejercicio de la uirtus, etc.

Como podemos observar por los temas tratados existe una diferencia esencial de fondo, ya que mientras felix se centrará en temas más fundamentales en un ámbito general de suerte o desdicha, Laetus está relacionado más bien con la actitud esporádica y espontánea que toma el hombre ante tales situaciones. En otras palabras, felix estrecha más su dependencia con la fortuna, o el destino frente al cual en hombre se encuentra impotente, laetus se halla más ligado a la voluntad interna del individuo, es decir con la filosofía que adopta el ser humano ante ese capricho de la providencia. En este sentido una expresión como felix domus significaría el hecho de que una casa o familia ha sido favorecida por los hados, mientras que laeta domus no señala sino un gozo más o menos pasajero de una casa que por determinadas circunstancias deja ver su dicha. Dicho esto laetus se le podría considerar antónimo de maestus, por esa referencia a lo más interno del alma, mientras que felix lo sería de miser (no abordado en este estudio). Con el análisis de estos adjetivos intentamos pues abarcar el mundo exterior e interior, teniendo en cuenta los factores que inciden en el comportamiento humano y cuál es la postura interna del individuo ante estos.

A continuación hemos entrado en un grupo de palabras que manifiestan el estallido del sufrimiento y su expresión más amarga y en el que ha de establecerse una subdivisión entre aquellas que aluden propiamente al llanto como son fleo, fletus, flebilis, defleo,

lacrimae, deploro, imploro, lacrimo, planctus, y aquellas que no lo implican de una manera directa como gemo, gemitus, lamenta, lamentabilis, lamentatio, queror, questus, querulus, querela, fremo, clamor. Dentro del primer grupo pues destaca por su frecuencia de aparición el campo de fle, aunque el sustantivo que se nos presenta con más asiduidad sea precisamente lacrimae (61), mientras que lacrimo apenas se puede contabilizar (5), por su parte fleo presenta un número mayor de apariciones (48) que fletus (35). Por lo que respecta a lacrimae ha sido interesante observar la resistencia al llanto que muestran personajes como HÉRCULES, su inclusión en frases hechas, junto con verbos como uincio, rigo o fundo, etc., mientras que del campo de fle destacamos del mismo modo su utilización en frases hechas como (ir)rigare fletu genas, y otras, a la vez que su utilización en el llanto más íntimo, generalmente rodeado de situaciones en las que se llora amargamente la muerte de alguien, siendo muy estrecha su conexión con sustantivos como funus, letum, ruina.

Caso diferente lo constituye el de planctus (21) y plango (7), la elección de planctus en vez de plangor (término más usual en Virgilio y Ovidio) constituye algo particular de Séneca. La fuerza expresiva de este campo que supera a los dos anteriores la utilizará sobre todo en el lamento propio de la naturaleza, o al aludir a grupos amplios de personas en los momentos más descarnados del dolor, va frecuentemente acompañado del verbo sono. En este sentido será en TR. y en HOE. donde de modo más claro se plasme su expresividad, sobre todo en el llanto por la muerte del Alcida y en el lamento de las desdichas de las troyanas. Dado su carácter tan intenso es lógico que se emplee en determinados pasajes en compañía de fleo y de fletus, como es el caso de las escenas citadas.

Por lo que respecta a imploro o deploro baste decir que su presencia es apenas testimonial, y que se han expuesto sus ejemplos para contrastar la escasa utilización de estos verbos con el la clara preferencia por los expuestos arriba.

Del segundo conjunto de palabras que no implican directamente el llanto hay que destacar por su frecuencia el campo de queror (20), con questus (19), querulus (5), querela (5). Es de señalar el valor negativo de esta manifestación, ya que se la considera como una pérdida de tiempo que no conduce a ninguna parte, de ahí que en ocasiones se hace acompañar a questus de un verbo tan significativo como tero, o de expresiones o adjetivos que aluden al carácter vano de la queja. Constituye la lamentación propia del sexo femenino en sus momentos de mayor indecisión y vacilación, se trata de un lamento que impide la acción y que por lo tanto se intenta dejar de lado cuando ésta lo requiere. Otra de las facetas de la queja que abordaremos es la que se hace contra el destino y contra la muerte, lamento por su parte inútil. Se recurre a términos con aplicaciones muy concretas como querulus, que se centra especialmente en el mundo de las aves, con la excepción del lamento que profiere uno de los hijos de TIESTES al ser decapitado por su tío ATREO TH. 729.

El otro grupo léxico en importancia por lo que respecta al número de sus ejemplos es el de gemo (41), con gemitus (18), ambas palabras no tienen una especificación muy precisa siendo muy flexibles a la hora de su utilización en algún contexto. Abarcan desde el dolor más agudo de una multitud, en el que, al igual que planctus, suele ir acompañado del verbo sono, hasta el más particular por la muerte de alguien, muy cercano a flere con el que suele aparecer a veces, pasando por las manifestaciones de la naturaleza y del mundo animal. Podríamos afirmar que se trata de un campo "comodín" que encaja muy bien en todo tipo de contexto, y ello es debido a que, dotado de gran fuerza expresiva, por su significado más amplio y ambiguo es capaz de funcionar como sinónimo de otros vocablos.

Por su parte fremo (14) y fremitus (6) se enmarcan en unas situaciones más singulares como las que aluden a la naturaleza o al mundo animal, y así por ejemplo al animal a quien más se aplican será el león, símbolo de esa ira fácilmente trasplantable al hombre y que hará pues de este campo el ideal para la representación de un estado anímico anormal a que a veces llega el ser humano, demostrándose muy adecuado para el lenguaje de guerra.

En otro sentido diferente clamor y sus compuestos van a representar en un principio el grito ya individual o colectivo, o el griterío de la guerra. Será un perfecto acompañante del llanto más estruendoso, en TR. 678 se habla del flebilis clamor de ANDRÓMACA, sobre todo cuando se refiere a un lamento de tal fuerza que es capaz de alcanzar los cielos y los astros. De ahí que se le haga acompañar de adjetivos como maestus, horridus, ingens, que acentúan su carga semántica.

De poca importancia es el grupo léxico de lamentum (4), con lamentabilis (1), y lamentatio (1), ya por estar incluidos en enumeraciones, perdiendo independencia semántica, TR. 861-62, PHA. 851-52, o ya por entrar a formar parte meramente una frase hecha, en este caso con (re)sono, dentro simplemente de una secuencia PHA. 1276, TR. 1010. En la mayoría de las ocasiones va acompañado, línea arriba línea abajo, por alguna de las palabras de los campos anteriormente citados, y ello es comprensible dada la ambigüedad de su significado.

Otro aspecto que hemos estudiado es el efecto de los aludidos conflictos internos en el rostro, calibrando la medida en que cada uno incide sobre el alma del individuo. Por consiguiente resulta interesante el observar la frecuencia de vocablos como tristis (81), y su sinónimo maestus (44), junto con maereo (14), y maeror (10). Aunque son dos grupos léxicos de significado parecido se les ha tratado de manera diferente, pese que en muchos casos la neutralización hace que no se les distinga.

Tras la esta elaboración, resumamos las conclusiones ya vistas de la psicología por ejemplo de un personaje como HÉRCULES (del mismo modo que lo hemos hecho de otros). Es posible que nuestro héroe soporte, ferre, innumerables trabajos, labores, con un aspecto incluso triste, fiero, severo, tristis, sin embargo no sería propio de él que lo hiciera con un ánimo o afán maestus, reflejo de abatimiento interno que supondría un síntoma de debilidad física. Por ello es por lo que se nos presenta siempre al hijo de Anfitrión con un espíritu laetus camino de la gloria, su suerte sí que dependerá de lo afortunada, (in)felix, que se muestre su fuerza. Estamos pues ante un hombre de tal valor que su muerte provoca el planctus más amargo.

Este es ni más ni menos el tipo de relaciones que hemos intentado establecer entre los diferentes campos semánticos. Observamos la gran importancia del análisis léxico a la hora de comprender la intención de Séneca al escribir sus tragedias. Las palabras son pues como pinceladas que una a una forman el gran cuadro que se quiere componer, hay pinceladas más oscuras (tristis, planctus, etc), otras más cálidas (laetus), y, según la imagen que se nos quiera plasmar, se echará mano de una y otra. Un cuadro de tipo tenebrista podría ser el de TR., tragedia con un tinte claramente pesimista, o la misma OC., uno de los retratos más macabros de la corte de un loco. HF. por su parte nos evocaría un cuadro de RUBENS, de colores más vivos, que se corresponde con esa mayor esperanza en el valor que transmite el drama, lienzo en el que la fuerza corporal está patente en cada figura, con rostros que van desde la más profunda tranquilidad hasta la expresividad más fogosa, de igual manera que en HÉRCULES podemos contemplar el mayor desenfreno combinado con el más absoluto arrepentimiento y sosiego.

No advertimos en ninguna obra la "paz", serenidad y el colorido que nos transmiten las figuras de un TIZIANO, ello sería más bien propio de un Virgilio, representante de esa "pax romana" ganada por AUGUSTO. Así pues, a los críticos que ven en estas tragedias una malograda desviación de los cánones griegos baste decir que tal sumisión a los modelos helénicos hubiera sido fatal para la evolución del drama. Sería como si desecháramos las desagradables escenas de un "aquelarre goyesco" por el simple hecho de no adaptarse a lo que hasta ese momento venía siendo propio de Goya y de la pintura de ese tiempo.

No cabe duda, por los rasgos que nos pueda transmitir el vocabulario, que esta indudable innovación supondrá un atractivo en la literatura posterior, llegando a ser fuente de inspiración del mismo SHAKESPEARE, y en cuanto a la influencia en la literatura española baste señalar la meritoria tesis doctoral de EMILIO DEL RÍO (1992), dirigida por D. Antonio Ruiz de Elvira Prieto.

BIBLIOGRAFÍA

- ABEL K. "Seneca filius Homeri aemulator". *Textkritisches zu Sen. Dial.* 10,19,2. *Mnemosyne* 39 409-10. 1986.
- AHL F. *Medea, transl. with introd. & comm.* Masters of Latin Literature Ithaca, N. Y. Cornell Univ. Pr. 1986.
- AHL F., IGHY G. B. "Seneca tragico". *Convivium* 31 129-134. 1963.
- AHL F. *Trojan women, transl. with introd. & comm.* Masters of Latin Literature Ithaca, N. Y. Cornell Univ. 1987.
- ALBINI U. "Geometria e cridiltà nel Tieste". *PP* 42 321-27. 1987.
- ÁLVAREZ M^a DEL CONSUELO. "El Edipo de Séneca y sus precedentes". *Cuad. Fil. Clás.* 7 181-239. 1974.
- AMOROSO F. "Il teatro di Seneca e la semiotica della follia". *Dioniso* 54 117-125. 1983 [1985].
- ANDERSON A. R. "Heracles and His Succesors: A study of Heroic Ideal and the recurrence of a heroic Type". *Harv. Stud. Class. Phil.* 39, 9, 10. 1928.
- ARGENIO R. "La vita e la morte nei drammi di Seneca". *Riv. Stud. Class.* 17 339-348. 1969.
- ARICO G. "Seneca e la tragedia latina arcaica". *Dioniso* 52 339-356. 1981 [1985].
- ARNOLD M. *Preface to Poems (1853), in English Prose of the Victorian Era, p. 1039.* New York. 1938
- BALLAIRA G. *Ottavia.* G. Giappichelli Editore. Torino. 1974.
- BARKER E. PH. "Seneca". *OCD*, 827-28. 1973
- BARTHOUIL G. "Cohérence psychologique de la Médée de Sénèque". *Dioniso* 52 477-513. 1981 [1985].
- BENEDICT R. *The Crysanthemum and the Sword* Boston. 1946.
- BETTINI M. "Lettura divinatoria di un incesto (Seneca Oed. 366. ss.)". *MD* 12 145-159. 1984.
- BILLERBECK M. *Senecas tragödien. Sprachliche und stilistische Untersuchungen.* Leiden, The Netherlands. 1988.
- BISHOP J.D. "The Choral Odes of Seneca: Theme and Development". *Diss. Pensilvania* (Universidad). 1964.

BISHOP J. D. "Seneca's Hercules Furens: Tragedy from Modus Vitae". *Class. et Mediev.* 27 216-24. 1966.

BISHOP J. D. "The meaning of the choral meters in Senecan tragedy". *Rhein. Mus.* 111 197-219. 1968.

BISHOP J. D. "Seneca's Troades: Dissolution of a Way of Life". *RhM* 115 336-337. 1972.

BISHOP J. D. "Sen. Her. Oet. 884b-982b, interlocutor assignments". *Athenaeum* 51 389-399. 1973.

BISHOP J. D. "Juvenal 9.96, a parody? (Med. 582)". *Latomus* 35 597. 1976.

BISHOP J. D. "Seneca's Oedipus: Opposition Literature". *CJ* 73 289-301. 1978.

BISHOP J. D. *Seneca's daggered stylus. Political code in the tragedies.* 168 Königstein Hain. 1985.

BLITTZEN C. "The Senecan and Euripidean Medea: A Comparison". *CB* 52 88-86. 1976.

BOELLA U. "Osservazioni sulle 'Troiane' di Seneca". *RSC* 27 79. 1979.

BONELLI G. "Il caratter retorico delle tragedie di Seneca". *Latomus* 37 395-418. 1978.

BONNELLI G. "Autenticità aratoria nella tragedia di Seneca?". *Latomus* 39 612-38. 1980.

BORGIO A. "Il potere e la sua degenerazione nel lessico politico de Seneca". *Vichiana* 17 120-150. 1988.

BORZSAK S. *Horatius Opera.* BSB B. G. Teubner Verlagsgesellschaft, editorial Coloquio. Madrid. 1988.

BOYLE A. J. *Seneca Tragicus.* Aureal Publications. Victoria, Australia. 1983.

BRADY J. F. "A Study of the Stoicism in Senecan tragedy". *Diss. Columbia Univ.* 1958

BROWNE T. A. "A sentiment from Sophocles's Teukros". *CR.* 45 213 F. 1931.

CALDER III W. M. "Originality in Seneca's Troades", *CPh.* 24. 1970.

CALDER III W. M. "Seneca Agamemnon 766-768". *CPh.* 65 75-82. 1974.

CALDER III W. M. "The size of the chorus in Seneca's Agamemnon". *CPh.* 70 32-35. 1975.

CALDER III W. M. "Seneca, tragedian of imperial Rome". *CJ.* 72 1-11. 1976.

CALVO MARTÍNEZ. *Tragedias, Eurípides, Suplicantes, Heracles, Ion, Las Troyanas, Electra, Ifigenia entre los Tauros II*. Editorial Gredos. Madrid. 1978.

CANTER, H.V. *Rethorical Elements in the Tragedies of Seneca*. University of Illinios, Studies in Language and Literature 10, 1. Urbana. 1925

CARBONE M. E. "The Octavia, structure, date, and authenticity". *Phoenix* 31 48-67. 1977.

CATTIN A. *La Thème Lyrique dans les tragédies de Sénèque*. Neuchâtel. 1963.

CAVIGLIA F. "L'inganno di Andromaque. Nota su Sen. Troad. 524-604". *Dioniso* 52 455-459. 1981.

CESIDIO D. M. *Il prologo della "Phaedra" di Seneca*. Introduzione, testo e commento. Bologna. 1978.

CIPRIANI G. "Una scena dell'Atreus de Accio e Seneca". *Riv. Stud. Clas.* 26 210-221. 1978.

CLEASBY H. L. "The Medea of Seneca". *Harv. Stud. Class. Phil.* 18 39-71. 1907,

CLEMEN W. *Die Tragödie vor Shakespeare: Ihre Entwicklung im Spiegel der Dramatischen Rede*. Heidelberg. 1955.

COFFEY M. "Review of the R.Giomini edition of Seneca's Agamemnon". *JRS* 48 226. 1958.

COLAKIS M. "Philosophical Eclecticism and Moral Complexity in Senecan Tragedy". *Diss. Yale Univ.* 1982.

COLAKIS M. "Life after death in Seneca's Troades". *CW* 78 149-155. 1985.

CORTE F. Della "La Medea de Ovidio". *Studi Class. ed. Orient.* 19/20, 85-89. 1970/1971.

COSTA C. D. N. WHITTLE E. W. "Holed Pitchers for the Danaids, a first allusion in Seneca?". *Mnemosyne* 4 26, 289-291. 1973.

COSTA C. D. N. *Seneca Medea*. Edited with introduction and commentary. Oxford. 1973.

COSTA C. D. N. "Seneca's Agamemnon". *CR.* 28 254. 1978.

CROISILLE J. M. "Le Personnage de Clytemnestre dans l'Agamemnon de Sénèque". *Latomus* 23 464-72. 1964.

CROISILLE J. M. "Lieux communs, "sententiae" et intentions philosophiques dans la

DAHLMANN H. "Nochmals Ducunt Volentem Fata, Nolentem Trahunt". *Hermes* 105 342-51. 1977.

DAVIS P. J. "The chorus in Seneca's Thyestes". *CQ* 39 421-35. 1989.

DELATTE L., EVRARD E., GOVAERTS S., DENOZ J. *Dictionnaire fréquentiel et Index inverse de la langue latine*. L.A.S.L.A. 1981.

DENOZ J. *Lucius Annaeus Seneca Tragoediae Index Verborum, Relevés Lexicaux et Grammaticaux*. Georg Olms Verlag Hildesheim. New York. 1980.

DINGEL J. "Hippolytos Xiphoulkós, zu Senecas Phaedra und dem ersten Hippolytos des Euripides". *Hermes* 98 44-56. 1970.

DINGEL J. *Seneca und die Dichtung*. Heidelberg. 1974

EGERMAN F. "Seneca als Dichterphilosophy". *Neue Jahrb.* 3, 18-36. 1940.

ELIOT T. S. *Selected Essays*. New York. 1950.

ENK P. J. "Observationes criticae et exegeticae ad Plautum, Propertium, Senecam". *Mnemosyne* 3, 13, 65-72 (ad Phae. 1256 ssq. pp. 71 f.). 1947.

ERNOUT A., MEILLET A. *Dictionnaire étymologique de la langue latine*. Paris. 1979.

FANTHAM E. "Virgil's Dido and Seneca's Tragic Heroines". *G&R* 2d ser. 22, esp. 8-9. 1975.

FANTHAM E. *Seneca's Troades; A literary Introduction with text, translation and commentary*. Princeton University Press. Princeton, New Jersey. 1982.

FARROM S.G. "The Roman Invention of Evil". *Studies in Antiquity* 1 13-46, esp. 35. 1979-80,

FISHER C. D. *Cornelii Taciti Annalium*. Oxford Classical Texts. Oxford. 1983.

FITCH J. G. "Pectus o Nimium Ferum: Act V of Seneca's Hercules Furens". *Hermes* 107 240-48. 1979.

FLETCHER G. B. A. "Some certain or possible examples of literary reminiscence in Tacitus". *CR* 59 45-50 (ad Sen. trag. pp. 47, 49). 1945.

FLYGT S. G. "Treatment of Character in Euripides and Seneca: The Hippolytus". *CJ* 29 513-514. 1934.

FONTÁN A. *Humanismo romano*. Barcelona. 1974.

FONTÁN A. "Graeci Euthymian..... ego tranquillitatem voco (Sene. dial 9,2,3)". *Mélanges F. R. Rodríguez Adrados* I. 1988

FONTÁN A. "La monarquía de Séneca". *Homenaje Montero Díaz* 219-245. 1990

FONTECEDRO A. E. "Le espresioni del fato nella scrittura di Seneca filosofo". *Aufidus* Bº 11-12 127-140. 1990.

FORSYTH P. Y. "Seneca, Thera, and the death of Hippolytus". *Class. World* 69 113-116. 1975/1976.

FRANK T. "Curiatius Maternus and his tragedies". *Am. Journ. Phil.* 58 225-229. 1937.

FRIEDRICH W. H. *Untersuchungen zu Senecas dramatischer Technik*. Borna-Leipzig. 1933.

FRIEDRICH W. H. "Euripideisches in der lateinischen Literatur". *Hermes* 69 300-315 (II "Euripides" Herakles und die römische Tragödie, pp. 303-310). 1934.

FRIEDRICH W. H. "Sprache und Stil des Hercules Oetaeus". *Hermes* 82 51-84. 1954.

FRYE N. *Anatomy of Criticism*. Princeton. 1957.

GAHAN J. J. "Imitatio and aemulatio in Seneca's Phaedra". *Latomus* 46 380-87. 1987.

GAHAN J. J. "Imitation in Seneca, Phaedra 1000-1115". *Hermes* 116 122-124. 1988.

GALAN L. M. "El estado ideal en la obra de Séneca". *Argos* 4 93-104. 1980.

GALINSKY G. K. *The Herakles Theme: The adaptations of the Hero in Literature from Homere to the Twentieth Century*. Totowa. 1972.

GARCÍA G. C., IMAZ M. J. *La filosofía helenística: éticas y sistemas*. Ed. Cincel. Madrid.

GAVARIS V. "O sermo cotidianus εἰς τὸν Σενέκων". *Platon* 38 176-183. 1986.

GIANCOTTI F. "Note alle tragedie de Seneca". *Riv. Fil. Istr. Class.* 80 149-172. 1952.

GIANCOTTI F. *Saggio sulle Tragedie di Seneca*. Rome 1953.

GIANCOTTI F. *Tieste*. Tomo I. Torino. 1988.

GIANCOTTI F. *Tieste*. Tomo II. Torino. 1989.

GIGON. O. "Bemerkungen zu Senecas Thyestes". *Philologus* 93 176-83. 1938.

GOULD T. "The Innocence of Oedipus: The Philosophers on Oedipus the King". *Arion* 4, (1965) 363-86, 582-611; 5 (1966), 478-525. 1965-66.

GREUNEN B. VAN. "Seneca's Hercules Furens. A myth renewed". *AClass* 20 141-148. 1977.

GRIMAL P. "L'Originalité de Sénèque dans la tragédie de Phèdre". *RELat* 41 297-314. 1963.

GRIMAL P. L. *Annaei Senecae, Phaedra*. Paris. 1965.

GRISOLI P. "Note esegetiche all'Hercules Oetaeus". *Boll. Comp. prep. Ediz. naz. Class.* 18 57-64. 1970.

GRISOLI P. "Seneca, Hercules Furens 529". *Boll. Stud. Lat.* 3 91-93. 1973.

HADAS. M. "The Roman Stamp of Seneca's Tragedies". *AJPh* 60 220-31. 1939.

HAMMOND N. G. L., SCULLARD H. *The Oxford Classical Dictionary*. Oxford at the Clarendon Press. Oxford. 1991.

HELZLE M. "Seneca and Elizabethan revenge tragedy. Aspects of Thomas Kyd's The Spanish tragedy and Shakespeare's Titus Andronicus". *A&A* 31 137-152. 1985

HENRY D. & WALKER B. "Some Thoughts on Tragic Doom". *CPh* 58 7-8. 1963.

HENRY D. & WALKER B. "The futility of Action: A study of Seneca's Hercules Furens". *CPh* 60 11-22. 1965.

HENRY D. & WALKER B. "Phantasmagoria an Idyll: An Element of Seneca's Phaedra". *G&R* 13 223-39. 1966.

HENRY D. & WALKER B. "Loss of Identity: Medea Superest? A Study of Seneca's Medea". *CPh* 62 169-81. 1967.

HERINGTON C. J. "A thirteenth-century of the Octavia praetexta in Exeter". *Rhein. Mus.* 101 353-377. 1958.

HERINGTON C. J. "Octavia Praetexta: A Survey". *CQ* 11 28. 1961.

HERINGTON C. J. "Senecan Tragedy". *Arion* 5 455-56. 1966.

HERINGTON C. J. "The Younger Seneca". *Cambridge History of Classical Literature* 522-23. Cambridge. 1982

HERRMANN L. *Octavie, tragédie prétexte*. Collection d'Etudes Anciennes, Les Belles Lettres. Paris. 1924.

HERMANN T. "La tragédie nationale chez les Romains". *Class. et Mediev.* 9 141-54. 1947.

HERTER H. "Theseus und Hippolytos". *Rhein. Mus.* 89 273-292. 1940.

- HERTER H. "Phaidra in griechischer und römischer Gestalt". *Rhein. Mus.* 114 44-77. 1971.
- HIRSCHBERG T. *Senecas Phoenissen*. Einleitung und Kommentar. Berlin. New York. 1989.
- HUDSON-WILLIAMS A. "Notes on some passages in Seneca's tragedies and the Octavia". *CQ* 39 186-196. 1989. Twenty-one textual notes.
- JAKOBI R. *Der Einfluß Ovids auf den Tragiker Seneca*. Berlin; New York: de Gruyter. 1988.
- KEGEL W. J. "Sit Medea ferox. De vormgeving van het Medea-thema bij Seneca [en néer., rés. en angl.]". *Lampas* 19 288-297. 1986.
- KER A. "Notes on some passages of the plays of Seneca". *CQ* 12 48-51. 1962.
- KEYDELL R. "Seneca und Cicero bei Quintus von Smyrna". *Würzb. Jahrb.* 4 80-88. 1949/1950.
- KING C. M. "Seneca's Hercules Oetaeus, a Stoic interpretation of the Greek myth". *Greece and Rome ser. 2*, 18 215-222. 1971.
- KNIGHT G. W. *The Shakespearian tempest*. London. 1932.
- KNOCK B. "Second Thoughts in Greek Tragedy: Word and Action". *Essays on the Ancient Theater* 231-49, quotations are taken from pp. 232, 240, and 246. Baltimor. 1979.
- KOSTER S. "Maximus poetarum". *Rhein. Mus.* 121 303-310. 1978.
- KUTAKOVA E. "An unnoticed aspect of Senecan drama". *GLP* 12 85-88. 1989.
- LANA I. "L'Atreo di Accio e la leggenda di Atreo e Tieste nel teatro tragico Romano". *Atti Acc. Torino, classe de scienza mor., stor. e fil.* 93 293-385. Torino. 1958/1959.
- LANZAD. "Lo spettacolo della parola. Riflessioni sulla testualità drammatica di Seneca". *Dioniso* 52 463-476. 1981 [1985].
- LAUNAY J. *Le thème de l'exil chez Ovide et chez Sénèque*. Paris. 1946.
- LAWALL G. "Seneca's Medea, the elusive triumph of civilization". *Arktouros, Hellenic studies presented to B. M. W. Knox* 419-426. 1979.
- LAWALL G. "Death and perspective in Seneca's Troades". *CJ* 77 244-252. 1982.
- LEBEL M. "De la Médée d'Euripide aux Médées d'Anouilh et de Jeffers". *Phoenix* 10 139-150 (ad Med. pp. 141-143). 1956.
- LEE G.M. "Notes on the tragedies of Seneca". *Symb. Osloenses* 44 72-74. 1969.

LEEMANA D. "Seneca's Phaedra as a Stoic Tragedy". *Miscellanea Tragica in Honorem J.C. Kamerbeek*. Ed. J.M. Bremer, S.L. Radt, C.J. Ruijgh. Amsterdam. 1976.

LEFÈVRE E. "Schicksal und Selbstverschuldung in Senecas Agamemnon". *Hermes* 94 482-96. 1966.

LEFÈVRE E. "Quid ratio possit?, Senecas Phaedra als Stoisches Drama". *WS* 82 131-60. 1969.

LEFÈVRE E. "Die Schuld des Agamemnon. Das Schicksal des Troia-Siegers in stoisher Sicht". *Hermes* 101 64-91. 1973.

LEFÈVRE E. "Die Kinder des Thyestes". *Symb. Osloenses* 48 97-108. 1973.

LEFÈVRE E. "A Cult without God or the Unfreedom of Freedom in Seneca Tragicus". *CJ* 77 34. 1981.

LEO F. L. *Annaei Senecae Tragodiae, vol. 1: De Senecae Tragoediis Observationes Criticae*. Berlin. 1878

LEWIS-SHORT *A latin dictionary*. Oxford. 1989.

LIEBERMAN W. *Studien zu Senecas Tragödien*. Verlag Anton Hain KG. Meisenheim am Glan. Printed en Germany. 1974.

LÓPEZ LÓPEZ A. "Léxico y género literario. Amar en el teatro de Plauto y de Séneca". *Helmántica* 31 313-341. 1980.

LUNELLI A. "Laboranti similis (Verg. G. III 193)". *Maia* 21 341. 1969.

LLOYD J. *Shakespeare, Seneca, and the kingdom of Violence*. New York. 1965.

LLOYD-EVANS G. *Shakespeare, Seneca, and the kingdom of Violence*. T. A. Dory & D. R. Dudley. New York 1965.

MACMASTER K. H. *Three tragedies of Seneca, Hercules Furens, Troades, Medea, with an introduction and notes*. University of Oklahoma Press Norman. Oklahoma. 1966.

MADER G. "Fluctibus variis agor. An aspect of Seneca's Clytemnestra portrait". *AClass* 31 51-70. 1988.

MANS M. J. "The macabre in Seneca's tragedies". *AClass* 27 101-119. 1984.

MANTKE J. "De Senecae tragici anapaestis". *Eos* 49, 1, 101-102. 1957/1958.

MARCOSIGNORI A. M. "Il concetto de virtus tragica nel teatro di Seneca". *Aevum* 34 217-233, esp. 225. 1960.

MARCOVICH M. "On the Origin of Seneca's *Ducunt volentem fata, nolentem trahunt*". *CPh* 54 119-21. 1959.

MARINER S. "Sentido de la tragedia en Roma". *Rev. de la Univ. Madrid* 13 463-492. Madrid. 1964.

MARTI B. "Seneca's Tragedies. A new interpretation". *TAPhA* 76 216-45. 1945.

MARTÍN SÁNCHEZ M^a A. F. *El ideal del sabio en Séneca*. Tesis doctoral. Salamanca. 1983.

MASTRONARDE DONALD J. "Seneca's Oedipus: The drama in the Word". *TAPhA* 101 306 f. 1970.

MAURACH G. "Jason und Medea bei Seneca". *A&A* 12 125-40. 1966.

MAYER R. "Seneca, Medea 723". *CQ* 28 241-42. 1978.

MAZZOLI L. "Umanità e poesia nelle Troiane di Seneca". *Maia* 13 51-67. 1961.

MEDINA A., LÓPEZ J. A. *Tragedias, Eurípides I; El Cíclope, Alcestes, Medea, Los Heráclidas, Hipólito, Andrómaca, Hécuba*. Madrid. 1983.

MENDELL C. W. *Our Seneca*. New Haven. 1941.

MESK J. "Senecas Apocolocyntosis und Hercules furens". *Philologus* 71 361-375. 1912.

METTE H. J. "Die Funktion des Löwengleichnisses in Senecas Hercules Furens". *WS* 79 477-89. 1966.

MONTELEONE C. "L'Atreus di Accio e l'atto secondo del Thyestes di Seneca". *Maia* 51 99-108. 1989.

MONTELEONE C. "Il convitato invisibile". *AFLB* 30 177-206. 1987.

MORAGLIA A. "Analisi scenica del Tieste". *Dioniso* 37 222-240. 1963.

MOTTO A. L. & CLARK J. R. "Seneca's Agamemnon. Tragedy without a hero". *Athenaeum* 63 136-144. 1985.

MOTTO A. L. & CLARK J. R. "Mayhem and corruption in Seneca's Troades". *CB* 51 62-66. 1985.

MOTTO A. L. & CLARK J. R. "Tenebrae and the wandering spouse. Irony in Seneca, Medea 114-115". *RhM* 131 338-342. 1988.

MOTTO A. L. & CLARK J. R. *Senecan Tragedy*. Amsterdam. 1988.

MOTTO A. L. "Volunteers to necessity. Character in Seneca's Agamemnon". *From pen to performance* 81-90. 1983

MÜHL M. "Des Herakles Himmelfahrt". *Rhein Mus.* 101 106-134. 1958.

MÜLLER G. "Senecas Oedipus als Drama". *Hermes* 81 460. 1953.

MYNORS R. A. *Vergili Maronis opera*. Oxford Classical Texts. Oxford. 1983.

NIETO M. "Cronología de las tragedias de Séneca". *Nova Tellus* 3 91-109. 1985.

NISARD D. *Etudes de moeurs et de critique sur les Poètes Latins de la décadence...*, 2^a ed. Paris. 1849.

OLAECHEA R. "El mito Fedra al hilo del tiempo". *Humanidades* 9 175-192. 1957.

OLDFATHER G., PEASE A. S., CANTER H. V. *Index Verborum Quae in Senecae Fabulis Necnon in Octavia Praetexta Reperiuntur*. Univ. of Illinois Studies in Language and Literature, IV, II. Urbana. 1918 (reprinted Hildesheim, 1964).

OLECHOWSKA E. "Les échos liviens dans la Phèdre de Sénèque". *Eos* 67 321-329. 1979.

OLIVER J. M. "Divergencias y puntos de contacto entre la Medea de Eurípides y la de Séneca". *Homenaje a J. Alsina*. Barcelona 135-147. 1969

OWEN W. H. "Commonplace and Dramatic Symbol in Seneca's Tragedies". *TAPhA* 99 302-308. 1968.

OWEN W. H. "Seneca, Hercules Furens, line 12". *CJ* 64 225 f. 1968/1969.

OWEN W. H. "Time and Event in Seneca's Troades". *WS* 4 127-128. 1970.

PACK R. "On Guilt an Error in Senecan Tragedy". *Trans. Am. Phil. Assoc.* 71 362. 1940.

PALMIERI N. "Alia temptanda est via: allusività e innovazione drammatica nell'Edipo di Seneca". *MD* 23 175-189. 1989

PARATORE E. "Sulla Phaedra di Seneca". *Dioniso* 15 199-234. 1952.

PARATORE E. "La poesia nell'Oedipus de Seneca". *Glor. Ital Fil.* 9 97-132. 1956.

PARATORE E. "Lo Hercules Oetaeus è di Seneca ed è anteriore al Furens". *AClass* 1 72-79. 1958.

PASINI F. "La Medea di Seneca e di Apollonio Rodio". *Atene e Roma* 5 567-575. 1902.

PETRONE G. "Il disagio della forma; la tragedia negata di Seneca". *Dioniso* 52 357-367. 1981 [1985].

PETTUBE E. *Studio dei caratteri e poesia nelle tragedie di Seneca*. Salerno. 1974.

PICONE G. "La fabula e il regno. Studi sul Thyestes di Seneca". *Maia* 39 80-84, SOLIMANO. 1987.

PICONE G. "Ercole e Alessandro. Sen. de ben. 1, 13". *Pan* 7 135-144. 1981.

PIOT M. "Hercule chez les poètes du I siècle après Jésus-Christ". *RELat* 43 342-358. 1965.

POCIÑA A. "Una vez más sobre la representación de las tragedias de Séneca". *Emerita* 41 297-308. 1973.

POCIÑA A. "Finalidad político-didáctica de las tragedias de Séneca". *Emerita* 44 279-301. 1976.

POCIÑA A. "Las tragedias latinas de tesis". *Emerita* 46 91-111. 1978.

POE J. P. "An analysis of Seneca's Thyestes". *TAPhA* 100 360, passim. 1969.

POSTGATE J. P. "On Horace Epode XV. 5 and Seneca Herc. Oet. 335 ss." *CR*. 19 217 f. 1905.

PÖTSCHER W. "Der Oedipus des Seneca". *Rhein Mus.* 120 324-330. 1977.

PÖTSCHER W. "Dolor und malum in Senecas Medea". *Grazer Beiträge*. 6 53-66. 1977.

PRATT N. T. "The Stoic Base of Senecan Drama". *TAPhA* 79 1-11. 1948.

PRATT N. T. "Major Systems of Figurative Language in Senecan Melodrama". *TAPhA* 94 212-14. 1963.

PRATT N. T. "From Oedipus to Lear". *CJ* 61 54. 1965.

PRATT N. T. *Seneca's Drama*. Chapel Hill & London. 1983.

RAMBAUX C. "Le mythe de Médée d'Euripide à Anouilh ou l'originalité psychologique de la Médée de Sénèque". *Latomus* 31 1027-28. 1972.

REGENBOGEN O. "Schmerz und Tod in den Tragödien Senecas". [1927]. *Darmstadt*. 1963.

RÍO E. Del *La influencia del teatro de Séneca en la literatura española* (tesis doctoral). Universidad Complutense. Madrid. 1992.

RÍO E. Del "Problemas de autenticidad del Hercules Oetaeus. Estado de la cuestión". *CIF* 12-13 1987.

- RONDÓN E. "Parole d'ira e parole d'amore nei personaggi femminili delle tragedie di Seneca". *Dioniso* 52 47-54. 1981 [1985].
- RONDÓN E. "El léxico de una pasión". *Mélanges F. Rodríguez Adrados II* 775-791. 1988.
- ROSALIA A. "Echi acciani in Seneca tragico". *Dioniso* 52 221-242. 1981 [1985]
- ROSE A. "Seneca's Hercules Furens: A Politico-Didactic Reading". *CJ* 75 135-42. 1979-80.
- ROZELAAR M. *Seneca. Eine Gesamtdarstellung*. Amsterdam. 1976.
- RUNCHINA G. "Tecnica drammatica e retorica nelle tragedie di Seneca". *Ann. Fac. Lett., Filos. e Mag. Univ. Cagliari* 28 163-324. Roma. 1960.
- RUNCHINA G. "Sulla pretesta Octavia e le tragedie di Seneca". *Riv. Cult. Class. e Medioev.* 6 47-63. 1964.
- RUNCHINA G. "Sulla Phaedra di Seneca". *Riv. Cult. Class. e Medioev.* 8 12-37. 1966.
- RUNCHINA G. "El prologo della pretesta Octavia. Funzione scenica e motivi tematici". *AFMC II* 65-86. 1977-78.
- RUTZ W. "Amor mortis bei Lucan". *Hermes* 88 462-475. 1960.
- SAINT-DENIS E. *Le Rôle de la mer dans la poésie Latine*. Lyon. 1935.
- SALAT P. "L'adjectif miser dans les tragédies de Sénèque". *Neronia* 233-242. 1977.
- SANDBACH F. H. *The stoics*. New York. 1975
- SCARCIA R. "Sulla divisione in atti del teatro dei Seneca". *Riv. Cult. Class. e Medioev.* 4 234-239. 1962.
- SCHETTER W. "Zu Senecas Phaedra 640-644". *Hermes* 100 434-444. 1972.
- SCHOENBERGER O. "Zum Klagelied der Andromache". *Hermes* 84 255. 1956.
- SEGAL CH. "Dissonant sympathy. Song, Orpheus and the golden age in Seneca's tragedies". *Ramus* 12 229-251. 1983
- SEGAL CH. "Language and desire in Seneca's Phaedra". *Maia* 40 326-27, ROBERTINI. 1988.
- SEGURADO E CAMPOS J. A. "Séneca, personagem da Octávia". *Euphrosyne* 3 207-213. 1969.
- SETAIOLI A. "Elementi di sermo cotidianus nella lingua de Seneca prosatore". *SIFC* 52 5-47. 1980

SHELTON J. A. "The Dramatization of Inner Experience: The Opening Scene of Seneca's *Agamemnon*". *Ramus* 6 33-43. 1977.

SHELTON J. A. "Seneca's *Medea* as mannerist literature". *Poetica* 11 38-82. 1979.

SHELTON J. A. "Problems of Time in Seneca's *Hercules Furens* and *Thyestes*". *Calif. Stud. Class. Ant.* 8, esp. 261, 263. 1975.

SHELTON J. A. *Seneca's Hercules Furens: theme, structure and style*. Göttingen. 1978.

SIEBELIS J. *Wörterbuch zu Ovidis Metamorphosen*. B. G. Teubner. Leipzig. 1969.

STALEY G. A. "Ira Theme and Form in Senecan Tragedy". *Diss* Princeton University. New Jersey. 1975.

STEELE R. B. "Some roman Elements in the Tragedies of Seneca". *AJPh* 43. 1922.

STEYNS D. "Etude sur les Métaphores et les Comparaisons dans les oeuvres en prose de Sénèque le Philosophe". *Gand esp. Ch.* 3 74-87. 1907.

STOK F. "La guerra in scena da Euripide a Seneca". *Il piccolo Hans, riv. di analisi materialistica* 56 80-103. 1987.

STYKA J. "La littérature grecque en vue des idées esthétiques de Sénèque". *Eos* 74 279-301. 1986.

SULLIVAN J. P. "Petronius, Seneca and Lucan, a Neronian literary feud?". *Trans. Am. Phil. Assoc.* 99 453-467. 1968.

SUMMERS W. C. "The authorship of the *Hercules Oetaeus*". *Class. Rev.* 19 40-54. 1905.

SUTTON D. F. "Seneca on the stage". *Menemosyne* Suppl. 96. Leiden Brill. 1986.

TARRANT R. J. *Seneca Agamemnon, edited with a commentary* Cambridge University press. Cambridge. London. New York. Melbourne. 1976.

TARRANT R. J. "Senecan Drama and Its Antecedents". *HSPH* 82 213-63. 1978.

TARRANT R. J. "Thyestes". *Gnomon* 61 259-261 HIRSCHBERG. 1989.

THESAURUS linguae Latinae. Leipzig. 1900-.

THOMAS J. "Sénèque et le problème de la légitimité de l'action. Essai d'analyse comparative avec la Bhagavad Gîtâ". *Euphrasyne* 16 97-124. 1988.

THOMAS S. "De Octavia praetexta". *Symb. Osloenses* 24 48-87. 1945.

THOMAS J. "Sénèque et le problème de la légitimité de l'action. Essai d'analyse comparative avec la Bhagavad Gîtâ". *Euphrasyne* 16 97-124. 1988.

TIETZE V. S. "The psychology of uncertainty in Senecan tragedy". *JCS* 12 135-141. 1987.

TIETZE V. S. "Seneca's tragic description. A point of view". *EMC* 32 23-49. 1988.

TROMBINO R. "Seneca e la semiotica del lutto". *Dionisio* 58 75-111. 1988.

TROMBINO R. "Il tema del movimento nella Phaedra di Seneca". *Pan* 8 83-93. 1987.

TUROLLA E. "L'Hercules furens di Seneca". *Maia* 6 21-42. 1953.

WALKER B. "The Octavia". *CPh*. 52 163-173. 1957.

WALKER B. "Untersuchen zu den Tragödien Senecas," review of K. Heldmann. *JRS* 68 238. 1978.

WATLING E. F. *Four Tragedies and Octavia*. Baltimore 1966.

WINTERBOTTOM M. "Review". *CR*. 26 39. 1976.

ZINTZEN C. *Analystisches Hypomnema zu Senecas Phaedra*. Beitr. zur Klass. Phil. 1, Anton Hain K. G.. Meisenheim am Glan. 1960.

ZINTZEN C. "Alte virtus animosa cadit. Gedanken zur Darstellung des Tragischen in Senecas Hercules Furens", in *Senecas Tragödien*. Eckard Lefèvre, Wege der Forschung 310, 149-209. Darmstadt. 1972

ZWIERLEIN O. *Die Rezitationsdramen Senecas, Mit einem Kritisch-exegetischen Anhang*. Meisenheim am Glan. 1966.

ZWIERLEIN O. L. *Annaei Senecae Tragoediae*. Scriptorum classicorum Bibliotheca Oxoniensis. Oxford. 1986.

ZWIERLEIN O. "Senecas Phaedra und ihre Vorbilder". *AAWM* 5 Stuttgart Steiner 93 p. ill. 1987.